

Å skape møteplasser

Mangfold i norsk kulturpolitikk og scenekunstinstitusjonene



Anna Ræder

Masteroppgave i Estetiske studier og teatervitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Universitetet i Oslo

Høst 2013



Sammendrag

Mangfold er et av de viktigste utviklingstrekkene i det norske samfunnet i dag. I 2007 ratifiserte Norge UNESCOs konvensjon om å verne og fremme mangfold av kulturuttrykk. Samme året ble målet om større mangfold definert som et av de fem hovedmålene for scenekunstopolitikken. For å fremme mangfold av kulturuttrykk i norsk kulturliv valgte regjeringen Stoltenberg en todelt strategi: å gi tilskudd til minoritetsprosjekter og samtidig påvirke de store kulturinstitusjonene til å jobbe med mangfold for å skape felles arenaer og felles referanser. Strategien har gitt lite resultater fordi scenekunstinstitusjonene ikke vil ta flerkulturelle kunstnere på alvor og samarbeide med dem som med likestilte parter. I stedet for å fremme mangfold og inkludering bidrar ofte de kulturpolitiske tiltakene til segregering og skaper A- og B- lag innenfor scenekunstheltet.

Hvorfor satser kulturpolitikkerne i så stor grad på kulturinstitusjonene fremfor det frie feltet for å fremme mangfold av kulturuttrykk? Hvilke virkemidler bør politikkerne bruke for at scenekunstinstitusjonene blir mer inkluderende? Hva er suksesskriteriene for å oppnå mangfold av kulturuttrykk ved en scenekunstinstitusjon? I oppgaven drøfter jeg disse spørsmålene med bakgrunn i teorier og begreper fra Pierre Bourdieu, Jacques Rancière og Michel Foucault. Jeg tar utgangspunkt i det antropologiske mangfoldsbegrepet som ble definert av den franske antropologen Claude Lévi-Strauss og undersøker hvordan begrepet ble tatt opp og operasjonalisert i UNESCOs dokumenter om kulturelt mangfold og i norsk kulturpolitikk.

Min analyse viser at kvotering til utdanningsinstitusjonene og teatrene, samt aktiv bruk av øremerkede tilskudd til flerkulturelle prosjekter er helt nødvendig for å fremme kulturelt mangfold ved scenekunstinstitusjonene. I tillegg bør politikkerne bygge opp sterke flerkulturelle miljøer for å spre makten i scenekunstheltet. Flerkulturelle aktører bør ha tydelige profiler, utvikle sitt publikum og eie flere produksjonsmidler. Det er også viktig å øke mangfoldskompetanse hos scenekunstinstitusjonene og publikum. Diverse festivaler, seminarer, kurs, workshops og gjestespill skaper kulturell toleranse og bidrar til endringer i tankemåter og holdninger. Et vellykket mangfoldsarbeid ved institusjonene forutsetter ledelsesforankring, gode mangfoldsstrategier og et sunt mobbefritt arbeidsmiljø.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	1
Innledning.....	4
1. Teori og metode	7
1.1 Bourdieus analyse av felt for kulturell produksjon	8
1.2 Foucaults maktbegrep.....	12
1.3 Politikk og estetikk. Rancières tre identifikasjonsregimer for kunst.....	14
1.4 Metode	18
Kapittel 2. Mangfoldsbegrepet	20
2.1 "Rase og historie". Lansering av begrepet <i>kulturelt mangfold</i>	20
2.2 "Rase og kultur". Videreutvikling av begrepet <i>kulturelt mangfold</i>	24
2.3 UNESCOs rapport "Our Creative Diversity"	25
2.4 UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity of Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions	27
Kapittel 3. Mangfoldsbegrepet i norsk kulturpolitikk	31
3.1 Mosaikk - Når forskjellen forener	32
3.2 Open scene-prosjektet.....	34
3.3 Mangfoldsmeldingen og videre satsing på mangfoldsarbeid	38
3.4 Mangfoldsåret 2008	40
3.5 Inkluderingsmeldingen	46
3.6 Kulturutredningen 2014.....	51
Kapittel 4. Scenekunstinstitusjonenes rolle i norsk kulturpolitikk.....	53
4.1 Opprettelse og utvikling av scenekunstinstitusjonene.....	54
4.2 Utvikling av en systematisk kulturpolitikk og den første støtten til teatrene	56
4.3 Demokratisering av kulturen og styrking av kulturinstitusjonene.....	58
4.4 Den nye kulturpolitikken og videre institusjonalisering av scenekunsten	61
4.5 Sentralisering av kulturpolitikk og New Public Management.....	64
Kapittel 5. Scenekunstinstitusjonene som et felt for kulturell produksjon.....	67
5.1 Scenekunstinstitusjonene og "det frie feltet"	67
5.2 Departementets styring av scenekunstinstitusjonene og prinsippet armlengdes avstand.....	69
5.3 Scenekunstinstitusjonenes dilemmaer	75
5.4 Scenekunstinstitusjonene og flerkulturelle kunstnere	76
Kapittel 6. Mangfoldsarbeid ved scenekunstinstitusjonene	79

6.1 Mangfoldsatsing i Den Norske Opera & Ballett	80
6.2 Det Norske Teatret og Det multinorske.....	85
6.3 Nationaltheatret og det større mangfoldet	91
Kapittel 7. Det estetiske mangfoldet	96
7.1 Den institusjonelle estetikk og mangfold av kulturuttrykk	96
7.2 Peter Brook og Ariane Mnouchkine	100
7.3 Regissørenes utforskning av flerkulturelle uttrykk	102
7.4 Veien videre.....	106
Avslutning	107
Litteraturliste	111
Vedlegg I. Intervjuguide.	116

Innledning

Mangfold er et av de viktigste utviklingstrekkene i det norske samfunnet i dag. "Både rettferdighets- og demokratihensynet tilsier altså at det må være et mål å fremme mangfold i kulturlivet, men mangfoldsmålet må også sees som en selvstendig begrunnelse for kulturpolitikken" (NOU 2013:4, s. 88). Mangfold av kulturuttrykk har stått høyt på den politiske dagsordenen de siste 15 år. Det har vært tatt hensyn til mangfold i kulturpolitiske dokumenter siden 1996. I 2007 ratifiserte Norge UNESCOs konvensjon om å verne og fremme mangfold av kulturuttrykk. Samme året ble målet om større mangfold definert som et av de fem hovedmålene for scenekunstpolitikken i St. meld. nr. 32 *Bak kulissene* (2007-2008).

For å fremme mangfold av kulturuttrykk i norsk kulturliv valgte regjeringen Stoltenberg en dobbelt strategi: å gi tilskudd til minoritetsprosjekter og samtidig påvirke de store kulturinstitusjonene til å jobbe med mangfold for å skape felles arenaer og felles referanser. Regjeringen har vært konsekvent, og flerkulturelle kunstnere¹ har fått flere tilskudd gjennom disse årene, som har gitt dem mulighet til å jobbe kontinuerlig med sine uttrykk. Det har blitt bygd opp flere større flerkulturelle aktører, som Du store verden!, Nordic Black Theatre, Nordic Black Xpress og Stiftelsen Horisont. Men kulturinstitusjonenes arbeid med mangfold og opprettelse av felles arenaer med felles referanser byr på flere utfordringer. Institusjonene baserer seg på vestlige kvalitets- og profesjonalitetskriterier som ekskluderer en stor del av den flerkulturelle kunsten. Det er nesten umulig å snu institusjonenes holdninger og tankemåter. De tiltakene som settes i gang for å øke mangfoldet ved institusjonene har liten effekt. Å skape felles arenaer med felles referanser virker urealistisk i dag.

Hvorfor satser kulturpolitikkerne i så stor grad på kulturinstitusjonene for å fremme mangfold av kulturuttrykk? Hvorfor er det så vanskelig for kulturinstitusjonene å endre fokus fra å forvalte norsk kulturarv og bygge en enhetlig nasjonal kultur til å fremme mangfold av kulturuttrykk? Hvilke virkemidler bør politikerne bruke for at scenekunstinstitusjonene blir mer inkluderende? Jeg har lenge tenkt på disse spørsmålene, og valg av temaet til masteroppgaven skyldes til en viss grad min bakgrunn. Jeg er en russisk teaterviter fra *The Russian University of Theatre Arts (GITIS)*. Jeg er født og oppvokst i Moskva, som er en stor teaterby med sine ca. 60 stasjonære teatre², 100 prosjektteatre og ca. ti teaterfestivaler. Jeg

¹ Jeg bruker begrepet "flerkulturelle kunstnere" her og videre i oppgaven for å betegne kunstnere med minoritetsbakgrunn eller utenlandske kunstnere

² Begrepet "stasjonære teatre" betegner teatrene som har faste lokaler og fast finansiering (statlig eller privat)

opplever at det er mye lettere for utenlandske kunstnere å bli integrert i de russiske scenekunstinstitusjonene enn i de norske. Grunnen til det er, etter min mening, at de russiske teatrene i betydelig større grad satser på estetisk mangfold.

Da jeg kom til Norge, ble jeg overrasket over hvor stor makt som er konsentrert hos de største teatrene. Disse teatrene eier betydelige produksjonsmidler, de mottar store statlige bevilgninger og de foretar egne vurderinger av hva som er kvalitet og profesjonalitet. Tankemåten ved de fleste teatrene i Norge er fortsatt preget av nasjonsbyggingsrollen, mens de russiske teatrene er mye mer åpne og ydmyke for andre kulturelle uttrykk. Dette er historisk betinget. Mens de norske teatrene bidro til å bygge den nasjonale enhetskulturen etter frigjøringen fra Danmark og deretter Sverige, var de russiske teatrene "nasjonssamlere". De 15 republikkene som var en del av Sovjet Unionen skulle være en stat, og kulturen var et viktig politisk virkemiddel for å holde flere nasjoner sammen. I flere tiår praktiserte russiske politikere obligatorisk kvotering ved de største utdannings- og kulturinstitusjonene. Forlagene var pålagt å gi ut en definert andel av bøker skrevet av flerkulturelle forfattere, teatrene måtte satse på flerkulturell dramatikk, TV-stasjoner og kinoer måtte vise et definert antall filmer og programmer produsert i de andre sovjetiske republikkene. Selv om kulturen var meget ideologisk preget, var den mangfoldig. Det estetiske mangfoldet har etter hvert blitt en integrert del av den russiske kulturen.

Erkjennelsen av å være et flerkulturelt samfunn har kommet relativt sent i Norge, hvis vi sammenligner Norge med de fleste europeiske land. Å skape et kulturelt mangfold er en meget komplisert og omfattende prosess. Bruken av målrettede politiske virkemidler kan gjøre prosessen mer effektiv og mindre smertefull. Derfor har det vært interessant for meg å prøve å finne ut hvorfor norske kulturpolitikere i så stor grad satser på kulturinstitusjonene for å fremme mangfold av kulturuttrykk, og hva som kan gjøres for å åpne institusjonene for flerkulturelle kunstnere. Mine to hovedproblemstillinger er følgende:

1. I hvilken grad har kulturpolitisk satsing på scenekunstinstitusjonene i forbindelse med mangfoldsarbeid bidratt til mangfold av kulturuttrykk på norske scener?
2. Hva er suksesskriteriene for å oppnå mangfold av kulturuttrykk på en scenekunstinstitusjon?

Jeg velger å begrense meg til scenekunstheltet når jeg skal undersøke problemstilling 1. Når jeg skal undersøke problemstilling 2 ønsker jeg å begrense meg til de største nasjonale

scenekunstinstitusjonene i Oslo, som er Den Norske Opera & Ballett, Nationaltheatret og Det Norske Teatret.

Selv om mangfold har stått høyt på dagsorden i norsk kulturpolitikk i de siste 15 årene, er det overraskende lite forskning på området. Anne-Britt Gran disputerte i 2000 med avhandlingen *Hvite løgner/sorte myter* (Gran, 2000), der hun har sett på forholdet mellom det europeiske kunstuttrykk og de Andres kunstuttrykk. Hun har undersøkt hvordan de vestlige kunstinstitusjonene har tatt opp og brukt flerkulturelle uttrykk siden 1800-tallet for å fornye seg uten å inkludere den Andre. I 2002 kom to evalueringer av Mosaikk-programmet, *Evaluering av Mosaikk - et program under Norsk kulturråd* (Baklien og Krogh, 2002) og *Mosaikk - når forskjellen forener* (Gran, 2002) og en evaluering av Open scene-prosjektet, *Fri for fremmede* (Bergaak, 2002). I forbindelse med mangfoldsåret gjennomførte E. Skogseth en analyse av institusjonenes mangfoldsarbeid (Skogseth, 2009). I 2011 publiserte Norsk kulturråd rapporten *Et skritt tilbake. En sosiologisk studie av unge kunstnere med innvandrerbakgrunn* (Vassenden, 2011). Samme år ga Perduco Kultur ut en rapport *Ett skritt fram – minoritetene kommer! – kulturinteresserte minoriteter i Stavanger*. Rapporten kartla minoritetenes bruk av diverse kulturtilbud som kino, folkebibliotek, teater, opera, ballett/danseforestillinger, konserter, kunstutstillinger, museum og kulturfestivaler. Ut over disse relativt få arbeidene kjenner jeg ikke til videre forskning på feltet.

Min masteroppgave består av syv kapitler. Kapittel 1 er oppgavens teori- og metodekapittel. Ved hjelp av teorier og begreper fra Pierre Bourdieu, Michel Foucault og Jacques Rancière gjør jeg rede for oppgavens teoretiske perspektiver. Bourdieus analyse av felt for kulturell produksjon, Foucaults maktbegrep og Rancières tre identifikasjonsregimer for kunst ligger til grunn for mine teoretiske drøftinger. I metodedelen skriver jeg om de metodiske tilnærminger jeg har brukt for å belyse problemstillingene. I tillegg skriver jeg om informasjonskilder og de begrensningene som følger av det empiriske arbeidet, som denne oppgaven baserer seg på.

I kapittel 2 analyserer jeg mangfoldsbegrepet. Jeg tar utgangspunkt i det antropologiske mangfoldsbegrepet som ble definert av den franske antropologen Claude Lévi-Strauss. Videre ser jeg på hvordan dette begrepet ble tatt opp i UNESCOs viktigste dokumenter om kulturelt mangfold: rapporten *Our Creative Diversity, Universal Declaration on Cultural Diversity* og *Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions*.

Kapittel 3 er viet til operasjonalisering av UNESCOs mangfoldsbegrep i den norske kulturpolitikken. I dette kapitlet ser jeg på kulturpolitiske føringer knyttet til mangfold i stortingsmeldinger og stortingsproposisjoner i perioden 1996 -2013. Samtidig drøfter jeg de politiske tiltak som ble satt i gang for å imøtekomme disse føringene. Jeg omtaler Mosaikk-programmet, Open scene-prosjektet og gjennomføring av Mangfoldsåret.

I kapittel 4 og 5 skriver jeg om institusjonenes plass i scenekunstheltet og om deres rolle i gjennomføringen av den kulturpolitiske satsingen på mangfold. Jeg ser på framveksten av scenekunstinstitusjoner og utviklingen av scenekunstpolitikk i et historisk perspektiv. Jeg bruker Bourdieus analyse av felt for kulturell produksjon og Foucaults maktbegrep for å belyse institusjonenes makt i feltet og for å peke på de største utfordringene flerkulturelle kunstnere treffer når de ønsker å komme inn i feltet.

I kapittel 6 kommer de empiriske analysene. Jeg ser på mangfoldsarbeid ved de tre største norske teatrene de siste tre årene: Den Norske Opera & Ballett, Nationaltheatret og Det Norske Teatret. Jeg analyserer hvilke mangfoldsbegreper teatrene legger til grunn for sitt arbeid og hvilke mangfoldsprosjekter og satsinger de prioriterer. Jeg omtaler også hvilke krav Kulturdepartementet stiller til institusjonene og hvordan disse kravene følges opp.

Hovedtema i kapittel 7 er det estetiske mangfoldet. Ved hjelp av Rancières teori om tre identifikasjonsregimer for kunst og Velures definisjon av institusjonenes estetikk drøfter jeg muligheter og utfordringer knyttet til satsing på det estetiske mangfoldet ved de norske teatrene. Jeg omtaler Peter Brooks og Ariane Mnouchkines eksperimenter med flerkulturelle uttrykk for å illustrere mulige tilnærminger til mangfoldsarbeid ved scenekunstinstitusjonene.

Jeg vil benytte anledningen til å rette en varm takk til min veileder, Live Hov. Jeg vil også takke alle mine respondenter som har funnet tid til å svare på mine spørsmål: Bente Møller, Margrethe Aaby, Thine Sletbakk Bugge, Tor Fagerland og Erik Ulfsby.

1. Teori og metode

Den overordnede ambisjonen i denne masteroppgaven er å kartlegge og analysere de barrierene som hindrer flerkulturelle scenekunstnere i å være aktive deltakere i norske scenekunstinstitusjoner, samt å finne løsninger som kan bidra til økning av kulturelt mangfold både blant kunstnere og publikum. Analytisk innebærer dette i tråd med Bourdieus og Foucaults perspektiver, at det er nødvendig å studere hvordan institusjonenes symbolske

kapital skapes og forvaltes og hvordan maktrelasjonene rundt denne kapitalen organiseres og utvikles. Det blir også viktig å finne ut når og hvorfor scenekunstinstitusjonene fikk så stor makt fra politikerne og hvordan denne makten utøves. Anvendelse av Rancières teori om tre identifikasjonsregimer for kunst i dagens kulturpolitikk skal bidra til å tydeliggjøre grensen mellom politikk og kunstens autonomi samt å sette mangfoldsbegrepet inn i et historisk perspektiv.

1.1 Bourdieus analyse av felt for kulturell produksjon

For å analysere maktrelasjoner i scenekunstinstitusjonene og den spenningen som oppstår mellom flerkulturelle kunstnere i institusjonene, samt institusjonenes arbeid med publikumsutvikling ønsker jeg å bruke Pierre Bourdieus teorier. Selv om Bourdieu foretok sine studier på 60-90 tallet i Frankrike, er de fortsatt aktuelle og brukes av forskere, blant annet når det gjelder forskning på kulturaktiviteter og kulturelle skillelinjer. I sine studier beskriver Bourdieu samfunnet som et *sosialt rom*. I dette rommet plasseres aktørene ut fra forskjellige egenskaper, men hovedgrunnlaget for plasseringen er knyttet til den *kapitalen*³ aktørene disponerer. Bourdieu opererer med fire typer kapital i det sosiale rommet: *økonomisk kapital* (knyttet til penger og markeder), *kulturell kapital* (forankret i kulturinstitusjoner og praksisområder), *sosial kapital* (sosiale nettverk, kontakter, bekjente med høy sosial makt) og *symbolsk kapital* ("en kapital av anerkjennelse som gjør det mulig for vedkommende å utøve symbolske virkninger" (Bourdieu, 1996, s. 89)). Bourdieu viser at det er en tett sammenheng mellom det kulturelle og det sosiale hierarkiet. Gjennom sosialisering i familie og skole tilegner hvert enkelt individ seg en ubevisst handlingsdisposisjon som reflekterer sosial klasse og kulturell smak, og som legger forutsetninger for individets kulturelle forbruk.

Begrepet *kulturell kapital* forutsetter at det finnes en legitim institusjonell kultur, som teatre, museer, biblioteker. Den kulturelle kapitalen omfatter særskilte kunnskaper og kjennskaper til kulturkoder som gir mulighet til å tilegne seg og beherske den legitime kulturen. Tilgang til den kulturelle kapitalen kan man få gjennom oppdragelsen i familien og gjennom utdanningssystemet. I et sosialt rom kan det finnes flere kulturer, men det er bare den dominerende kulturen som er legitim og som kan gi tilgang til kulturell kapital. "Slik sett blir den sosiale ulikheten i folks kulturaktivitetsmønster å forstå som et uttrykk for den

³ Bourdieu definerer kapital som verdier og resurser.

legitime kulturens dominerende stilling. Man bør være født inn i rett familie for å få tilgang til den" (Mangset, 2012b, s. 17). Fraværet av den kulturelle kapitalen gjør det veldig vanskelig for et individ å tilegne seg den offentlige kulturen og dermed utvikles det et inntrykk av feilplassering i det sosiale rommet. "Inntrengeren er dømt til å oppleve en følelse av utestengning som vil føre til at han eller hun hindres i å ta del i visse sider ved det utbyttede tilhørighet gir" (Bourdieu, 1995, s. 157).

Bourdieu har fått mye kritikk for sin idé om at evnen til å sette pris på og være en aktiv konsument av kunst forutsetter spesielle kunnskaper, som ofte er betinget av klasse eller kulturell bakgrunn. Ifølge Bourdieu kan ikke en legitim høykultur gjøres tilgjengelig for alle selv om man fjerner fysiske, geografiske og økonomiske barrierer. Høykultur kan også virke ekskluderende, fordi den skiller de ulike sosiale lag. Selv om Bourdieus idéer kommer i konflikt med kulturpolitiske målsettinger for å gjøre kunsten tilgjengelig for alle, viser flere undersøkelser at det er tett sammenheng mellom kulturforbruk og sosiale faktorer. "Det er solid empirisk dekning for å fastslå at nordmenns kulturbruk stadig i høy grad er systematisk differensiert etter sosiale bakgrunnsfaktorer, særlig ut ifra utdanningsnivå, yrkesstatus, alder og bosted" (Mangset, 2012b, s. 47).

I sin mest berømte bok "Distinksjonen" fra 1979 videreutvikler Bourdieu begrepet *habitus*, som betyr tillærte tanke-, adferds- eller smaksmønstre.⁴ "Habitus er et forenende og genererende prinsipp som lar indre og relasjonelle kjennetegn ved en posisjon komme til uttrykk i form av en enhetlig livsstil, det vil si som et enhetlig sett av valg av personer, goder og virksomheter" (Bourdieu, 1995, s. 36).

Livsstil og smak innebærer ofte en avsmak for andre gruppers smak. Habitus både forener personer fra en sosial gruppe og skiller dem fra de andre gruppene. Ordet *distinguer* har to betydninger på fransk. Den ene er å lage eller se forskjeller, og den andre er å skille seg ut fra andre på en bestemt måte.⁵ Bourdieu bruker begrepet *habitus* for å analysere relasjoner mellom individers posisjon i det sosiale rommet og deres egne valg, det vil si hvordan de posisjonerer seg selv og hvordan dette bidrar til å opprettholde makthierarkier. Individets *habitus* preges av den dominerende *habitus* i den sosiale gruppen, som individet tilhører.

⁴ Disse ulike mønstrene er resultatet av kulturell læring og tilegnelsen av sosiale strukturer, gjennom individers og gruppers erfaringer. *Habitus*-begrepet ble brukt allerede av Aristoteles, men begrepet slik det anvendes i dag ble introdusert av Marcel Mauss, og senere videreutviklet av Pierre Bourdieu.

⁵ I forord til den norske oversettelsen av sin mest berømte bok "Distinksjonen" understreker Bourdieu viktigheten av å forstå at tittelen "Distinksjonen" har en dobbel betydning.

Habitus skaper felles perspektiver både på hvordan individet ser på omverdenen og på individers selvforståelse.

I sitt essay om kunst og litteratur "The Field of Cultural Production" fra 1993 introduserer Bourdieu (1993) begrepet *felt*, som viser til et område i samfunnet som er differensiert og som fungerer etter egne lover og regler. Alle mennesker som lever i et samfunn er aktører innenfor ulike *felt*. Et felt er et nettverk av *sosiale agenter*. En sosial agent kan være et individ eller flere individer. Agentene er vanligvis deltakere i ulike felt på samme tid. Innenfor et felt kan agentene gjerne være uenige, men de er enige om at det striden dreier seg om er av stor betydning. Tildelingen av *posisjoner* foregår etter kriterier, som er spesifikke for hvert felt. Hver felt har sitt verdisystem og sine måter å forstå og vurdere verden på. Feltet kjennetegnes også med striden om hva som skal utgjøre kriterier for tildelingen av posisjoner.

Alle felt har noen felles trekk. Relasjonene i feltet er alltid preget av spenninger og motsetninger, fordi aktører som opptrer i et felt har ulike interesser. I hvert av feltene eksisterer det en spesifikk kapital som er virksom innenfor feltet. Aktørene som opptrer i feltet er involvert i kamper som dreier seg om å definere hva som gir tilgang til denne kapitalen.

Deltakerne i de stridene som utspiller seg på sosiale felt, slutter seg på lignende vis til feltets trosforestillinger. Slik dannes det en kollektiv tro på spillet og på verdien av innsatsen. Konkurranse og konflikt mellom aktørene bidrar snarere til å forsterke enn å svekke feltets særegne trosforestillinger. At aktørene finner det verdt å delta i de stridene som utspiller seg på feltet, understreker at spillet framstår som verdifullt. Feltet forvalter noe som aktørene finner attraktivt.

(Røyseng, 2006, s. 42)

I feltet for kulturell produksjon forvaltes en symbolsk kapital, som betyr anerkjennelse og verdsettelse. Symbolsk kapital virker bare i et bestemt felt. Når Bourdieu analyserer feltet for kulturell produksjon, mener han først og fremst litteratur og visuell kunst, men analysen hans kan også anvendes til teaterfeltet. Feltet for kulturell produksjon tilbyr deltakerne *et rom av muligheter*. Dette er et slags sett med "spilleregler", et univers av temaer, referanser, intellektuelle holdepunkter og problemstillinger, som kunstnerne må ta hensyn til i sin produksjon:

Rommet av muligheter, som er overordnet de enkelte aktørene, fungerer som et slags felles koordinatsystem som gjør at selv om samtidens kunstnere ikke viser til hverandre på en bevisst måte, er de likevel objektivt situert i forhold til hverandre.

(Bourdieu, 1996, s. 112)

Bourdieu mener at rommet av muligheter først og fremst er definert av økonomiske og sosiale omgivelser selv om feltet for kulturell produksjon er relativt autonomt i forhold til dem. Bourdieu ser en klar sammenheng mellom det valget en kulturprodusent gjør og hans posisjon i det sosiale feltet:

Det sosiale mikrokosmoset som de kulturelle verkene produseres innenfor, det litterære feltet, det kunstneriske feltet, det vitenskapelige feltet osv., er et rom for objektive relasjoner mellom posisjoner, som for eksempel mellom den anerkjente og den misforståtte og fattige kunstneren, og for å forstå det som skjer der, må en plassere hver aktør eller institusjon inn i sine objektive relasjoner til alle andre. Det er i den særegne horisonten som utgjøres av disse spesifikke styrkeforholdene, og av de kampene som har som mål å opprettholde eller endre dem, at produsentenes strategier dannes – sammen med den kunstformen de forsvare, de alliansene de knytter og de skolene de grunnlegger, og alt dette skjer gjennom de spesifikke interessene som bestemmes i dette feltet.

(Bourdieu, 1996, s. 118)

Verkene bringes frem ved hjelp av kampen mellom aktørene i feltet. Hver aktør i feltet har en egen posisjon som Bourdieu knytter til hans eller hennes spesifikke kapital. Avhengig av deres posisjon ønsker aktørene å bevare feltet som det er eller å forandre det. Ønsket om å forandre feltet er avhengig av rommet for muligheter. Rommet for muligheter legger forutsetninger for hva som er mulig og ikke mulig å gjøre på et bestemt tidspunkt i et bestemt felt. Hvilke endringer aktørene ønsker å foreta er også avhengig av hvilke posisjoner i feltet de vil sikre seg. Derfor mener Bourdieu at kulturelle verker må analyseres ut fra både verkenes struktur og strukturen i det kulturelle feltet:

Drivkraften for forandring av kulturelle verker, av språk, kunst, litteratur, vitenskap osv., ligger i de kampene som de tilsvarende produksjonsfeltene er åsteder for: Disse kampene, som har som mål å bevare eller å forandre det styrkeforholdet som er etablert i dette produksjonsfeltet, har selvsagt som følge at strukturen i feltet av de formene som er redskaper for kampene og er gjenstander for dem, også bevares og forandres.

(Bourdieu, 1996, s. 121)

De strategien som aktørene bruker i deres kamper kan være spesifikke, som for eksempel stilistisk eller estetisk standpunkt, eller uspesifikke, som politiske eller etiske holdninger. Disse strategiene er avhengige av aktørenes posisjoner med hensyn til feltets struktur og fordelingen av symbolsk kapital. Aktørene kan enten ønske å bevare eller forandre kapitalfordelingen. Strategiene deres er også avhengig av det rommet for muligheter som ble arvet fra tidligere kamper. Dette rommet skal orientere aktørene i deres leting etter løsninger og nye former:

Hver enkelt produsent, det være seg skribent, en kunstner eller en vitenskapsmann, konstruerer sitt eget skapende prosjekt ut fra en oppfatning av de tilgjengelige mulighetene, og denne oppfatningen er sikret gjennom de kategoriene for persepsjon og verdsettelse som er skrevet inn i hans eller hennes habitus gjennom en bestemt løpebane (trajectoire). Prosjektet konstrueres også ut fra en tilbøyelighet, inspirert av de interessene som er knyttet til vedkommendes posisjon i spillet, til å gripe eller forkaste bestemte muligheter.

(Bourdieu, 1996, s. 121-122)

Kunstneren posisjonerer seg i feltet ved å skille seg fra andre aktører. Ved å gå inn i feltet godtar kunstneren feltets spilleregler, dvs. de iboende muligheter og tvangsformer som finnes i feltet. Spenningen mellom de forskjellige posisjonerte kunstnerne legger grunnlag for feltets struktur. Endringer i feltet oppstår gjennom kamp mellom "de konservative" og "de nyskapende". Kampenes resultat er ofte avhengig av hvilke forsterkninger som kan hentes utenfor feltet, for eksempel publikumsinteresse, politiske føringer eller endringer i utdanningssystemet.

Jeg skal bruke Bourdieus tilnærming til feltet for kulturell produksjon når jeg skal beskrive scenekunstinstitusjonene og deres interne maktprosesser. Bourdieus analyse av symbolsk kapital skal hjelpe meg å drøfte de utfordringene som flerkulturelle kunstnere møter på når de samarbeider med institusjonene. Jeg vil bruke begrepet kulturell kapital, når jeg skal se på publikumsutvikling og de utfordringer teatrene møter når de prøver å tiltrekke et flerkulturelt publikum.

1.2 Foucaults maktbegrep

Foucault var i en lang periode av sine studier opptatt av makt. Han har utarbeidet maktbegrepet i *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975).⁶ Begrepet ble videreutviklet i *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir* (1976)⁷ og i *Dits et Écrits* (1976-1979).⁸ Makt for Foucault er en sosial konstruksjon som gjenspeiler en bestemt måte å utvikle relasjoner basert på underordning, tvang eller press. Til forskjell fra Bourdieu, som fokuserer på hvordan sosiale relasjoner danner symbolsk makt innenfor kunstfeltet, undersøker Foucault hvordan makt konstitueres og utøves gjennom diskurser i ulike etablerte samfunnsinstitusjoner.

⁶ Michel Foucault, *Overvåking og straff. Den moderne fengsels historie*. Oslo: Gyldendal, 2008

⁷ Michel Foucault, *Seksualitetens historie I. Viljen til viten*. Oslo: Exil, 2001

⁸ Michel Foucault, *Forelesninger om regjering og styringskunst*. Oslo: Cappelen akademisk forlag, 2002

"Diskurs er et begrep for meningsskapende prosesser som finner sted i språket. Diskursbegrepet betegner alle de måter fenomenet omtales på, og de mønstrene for forståelse av det gitte fenomenet som dannes gjennom de ulike omtalene." (Røyseng, 2006, s. 66). I følge Foucault er diskurs intimt forbundet med makt, i det diskurs virker normproduserende fordi de avgrenser hva som er tillatt å ytre seg om (Schaaning, 1996, s.70).

Foucault framhever tre hovedformer for maktrelasjoner: dominans, strategi og regjering. Dominans er en direkte maktrelasjon som oppnås gjennom tvang, aggresjon og underkastelse. Til forskjell fra dominans er strategi et spill mellom viljer. Strategi forstås som en løpende forhandling mellom subjekter om hvem som har rett og hvem som er den overordnede part. Ifølge Foucault er strategi alltid tilstede i menneskelige relasjoner. Regjering er den tredje type maktrelasjon som er knyttet til styringen av individer ved hjelp av deres egen sannhet.

Det er tre ting jeg vil si med ordet "regjering". Med regjering forstår jeg den helheten som dannes av institusjonene og prosedyrene, analysene og refleksjonene, overslagene og taktikkene som gjør det mulig å utøve denne spesifikke, men like fullt komplekse maktformen, og som har befolkningen som sitt fremste siktemål, den politiske økonomi som sin viktigste form for viten, og sikkerhetsanordningene som sin grunnleggende instrumentelle teknikk. Med regjering forstår jeg for det andre den tendens, den kraftlinje som i hele Vesten uopphørlig og over lang tid leder til at den formen for makt som man kan kalle "styringen", blir viktigere enn alle de andre maktformene så som suverenitet og disiplin. Det dreier seg om det som på den ene side har ført til utviklingen av en hel rekke spesifikke styringsapparater, og på den annen utviklingen av en hel rekke vitener. Endelig tror jeg man med regjering kan forstå den prosessen, eller snarere resultatet av den prosessen som fører til at middelalderens rettsstat, som på 1400- og 1500-tallet blir en administrasjonsstat, litt etter litt blir "regjerifisert".

(Foucault, 2002, s. 68)

Foucaults regjerings-begrep er fokusert på måten de styrende og de styrte tenker på og på deres mentalitet. Regjerings-perspektivet ble utviklet av Foucault som et redskap til å forstå hva som er spesifikt med maktutøvelse i det moderne samfunn. "Foucault setter oss i stand til å forstå makten svært vidt, og samtidig svært detaljert, som forankret i mangfoldet av det han kaller "mikropraksiser", de sosiale praksisene som konstituerer hverdagslivet i moderne samfunn" (Fraser, 2009, s. 270).

Ifølge Foucault er makten alltid lokal, og maktforholdene kan ikke oppfattes som en undertrykkende kraft som kommer utenfra. Makten delegeres ikke nedover i systemet, men genereres oppover:

Makten kommer nedenfra. Det vil si at det som prinsipp for maktforholdene og som generell matrise ikke finnes en binær og allmenn motsetning mellom de som hersker og de som beherskes, som om denne dualiteten forplantet seg ovenfra og nedover til stadig mindre grupper, helt ned i samfunnslegemets dypeste lag. Man må heller anta at de mangfoldige styrkeforholdene som dannes og

virker i produksjonsapparatene, familiene, smågruppene og institusjonene tjener som støtte for de store kløyvingseffektene som gjennomløper hele samfunnsreglementet. Disse kløyvingseffektene utgjør altså en generell kraftlinje som gjennomtrenger de lokale sammenstøtene og knytter dem sammen. Til gjengjeld foretar de selvsagt omfordelinger, oppstillinger, ensrettinger, rekkeinnretninger og sammenkoplinger av dem. De store herredømmeforholdene er hegemoniske effekter som kontinuerlig understøttes av alle disse sammenstøtenes intensitet.

(Foucault, 1999, s. 105)

Foucault fremhever at makten er mangfoldig og finnes over alt. Filosofen knytter makten til konkrete relasjoner og til kunnskapen, som etablerer disse relasjonene:

Makten er allestedsnærværende: slett ikke fordi den skulle ha det privilegium å samle alt under sin uovervinnelige enhet, men fordi den oppstår i hvert øyeblikk, i ethvert punkt eller snarere i enhver relasjon mellom et punkt og et annet. Makten er overalt. Dette skyldes ikke at den omfatter alt, det skyldes at den kommer alle steder fra.

(Foucault, 1999, s. 104)

Foucaults maktbegrep vil være en annen innfallsvinkel, når jeg skal utforske hvorfor scenekunstinstitusjonene har så stor makt i dag og hvordan kunsten underlegges denne makten.

1.3 Politikk og estetikk. Rancières tre identifikasjonsregimer for kunst.

Et helt annet syn på politikk og maktutøvelse presenterer den franske filosofen, Jacques Rancière. Et av Rancières sentrale begreper er *le partage du sensible*, som betyr delingen av det sanselige eller sansbare. Begrepet har både en estetisk og en politisk dimensjon. Det sansbare er ikke observasjon, men en sanselig oppfatning av verden. Den kan bli diskriminert mellom hva som kan sees og høres og hva som ikke kan sees og høres. Noen stemmer kan bli telt og noen kan bli ignorert. Dette påvirker hva som kan tenkes og hva som anses som mulig. Det sentrale spørsmålet for Rancière er om delingen er fundert i likhet eller ikke.

Rancière setter også kunsten i sammenheng med delingen av det sanselige og spørsmålet om likhet. Filosofen hevder at kunst er politisk fordi den bidrar til å utfordre hva som er sanselig, tenkelig og mulig ved å skape opplevelser som står i kontrast til de man vanligvis opplever. Rancière framhever at både den sublime estetikk og den rasjonelle estetikk fastslår at kunst har en samfunnsmessig funksjon, som er "å etablere et spesifikt felt, en helt ny måte å dele vår felles verden på" (Rancière, 2008, s. 535). Rancière definerer kunst som et rom der kunstneriske gjenstander presenteres og identifiseres. Denne både materielle

og symbolske opprettelsen av en bestemt rom-tid knytter ifølge Rancière kunstpraksisen til spørsmålet om felleskapet.

Kunsten er ikke først og fremst politisk gjennom de budskapene og følelsene den formidler om verdens beskaffenhet. Den er heller ikke politisk gjennom den måten den fremstiller samfunnsstrukturer, klassekonflikter eller samfunnsgruppers identitet på. Den er politisk nettopp fordi den tar avstand fra disse funksjonene, gjennom den typen tid og rom den skaper, og gjennom den måten den avgrenser denne tiden og fyller dette rommet på.

(Rancière, 2008, s. 536)

For Rancière er kunst ikke politisk begrunnet på grunn av et eksplisitt politisk innhold, men på grunn av at kunsten utfordrer den nåværende oppdelingen av det sanselige. Dagens politiske satsing på mangfold er et forsøk på å skape et nytt rom, der flerkulturelle kunstnere blir representert og setter i gang den nye inndelingen av det materielle og symbolske rommet, som Rancière skriver om. Filosofen understreker at det er nettopp gjennom denne inndelingen kunsten nærmer seg politikken.

Politikken er egentlig ikke maktutøvelse og maktkamp. Det er konfigurasjonen av et spesifikt rom, inndelingen av en bestemt erfaringssfære, av objekter som defineres som felles og som er gjenstand for felles beslutninger, av subjekter som anerkjennes som i stand til å betegne disse objektene og å diskutere dem.

(Rancière, 2008, s. 536)

Rancière definerer begrepet *delingen av det sansbare* som "fordelingen og omfordelingen av posisjoner og identiteter, inndelingen og nyinndelingen av rom og tid, av det synlige og det usynlige, av støy og ord" (Rancière, 2008, s. 537). Rancière understreker at både estetikk og politikk hviler på de samme forutsetningene, og begge skaper nye konfigurasjoner. Ifølge Rancière inneholder estetikk iboende politikk, men denne politikken har ingen ting med iscenesettelsen av makt og massemobilisering å gjøre. Filosofen definerer kunstens politikk som opphevelse av alminnelige sanseerfaringer og opprettelse av nye konfigureringer som kommer i konfrontasjon med det hverdagslige liv. Filosofen refererer ikke til estetikk og politikk som universelle begreper, men som to former for deling av det sansbare, som hviler på et bestemt identifikasjonsregime. "Det finnes ikke alltid politikk, men det finnes alltid former for makt. På samme måte finnes det ikke alltid kunst, selv om det alltid finnes poesi, maleri, skulptur, musikk, teater og dans" (Rancière, 2008, s. 538).

Rancière henviser til Platons *Staten* som et eksempel på at både kunst og politikk er betinget. For Rancière er Platons utvisning av dikterne ikke en politisk fordømmelse av

kunsten, men avvisning av selve politikken. Konfigureringsen av rom og posisjoner og deling av det sansbare knytter kunst og politikk sammen. "Teateret og folkesamlinger er to solidariske former av en og samme deling av det sansbare, to heterogene rom som Platon må fornekte samtidig, for å kunne opprette sin stat som fellesskapets organiske liv" (Rancière, 2008, s. 538). Rancière mener at Platon utestenger både demokrati og teater for å skape et etisk samfunn. Rancière sitt prosjekt er først og fremst et frigjøringsprosjekt. Han tenker ikke likhet som et mål, men som et utgangspunkt for både politikken og estetikken. Et etisk samfunn for ham er et samfunn uten politikk og estetikk. Det er et samfunn, der alt er på sin bestemte plass i et hierarki av steder, funksjoner og identiteter. I motsetning til dette kjennetegnes det demokratiske samfunn av endringer og flyt av funksjoner, posisjoner og steder.

Rancières demokratiske tilnærming til kunst er svært lik den norske kulturpolitiske visjonen om kulturelt mangfold og om kunstens autonomi. Filosofen henviser til Schillers begrep *fri lek*, som er den ideelle tilstanden der mennesker er frie og utfolder seg fritt. Han kaller det *den estetiske tilstanden* (Rancière, 2008, s. 539). Rancière understreker at fri lek er en grunnleggende forutsetning for autonomien i et kunstnerisk felt, og at det nettopp er kunstens autonomi som opphever hierarkier og krav om form og innhold. Definisjonen av scenekunsten i St. Melding *Bak kulissene* nr. 32 reflekterer Rancières idéer:

Scenekunsten, enten det er opera, teater eller dans, gir unike muligheter for opplevelse og innlevelse. Levende scenekunst er beskrevet som øyeblikkets kunst - en direkte kommunikasjon mellom utøvere og publikum. Gjennom sine reaksjoner deltar tilskueren som medskaper og er sammen med resten av publikum med på å prege forestillingen. (...) I den direkte kommunikasjonen mellom utøverne og publikum ligger også scenekunstens unike mulighet til å skape forståelse for innlevelse i historier og tema som er nye for publikum, og dermed skape felleskap og gi grunnlag for mangfold langt utover det hjemlige og nære.

(St.meld. nr. 32 (2007-2008), s. 9)

Rancière fremhever tre identifikasjonsregimer for kunst: *det etiske billedregime*, *det representative regime* og *det estetiske regime*. Selv om Rancière åpenbart skriver om billedkunst, kan synspunktene hans utvides til å gjelde kunst generelt.

I det etiske billedregime vurderes kunst ut fra sin samfunnsfunksjon og ut fra hvordan den bidrar til integrering av borgerne i et felleskap. "I dette regimet finnes det ingen kunst i snever forstand, men bilder som man bedømmer ut fra deres iboende sannhet og hvordan de virker på individenes og kollektivets væremåte" (Rancière, 2008, s. 540). Innenfor dette regimet finnes det ikke egne estetiske eller kunstneriske kriterier. Bildet er fullstendig underlagt ikke-estetiske hensyn og eksisterer ikke som kunst, men som virkemiddel.

I det representative regime frigjøres kunsten fra religiøs og moralsk funksjon. Den kjennetegnes som representasjon og mimesis, den sikrer korrelasjon mellom produksjon og resepsjon. I det representative regime finnes det klare regler for hva som kan forstås som kunst. Kunsten er ordnet i et hierarki av genrer. Kunsten blir individualisert og tildeles en viss grad av frihet.

Det estetiske regime avskaffer kravet om mimesis og representasjon. Kunsten framstår som fri, uten regler for form, innhold og motiver. Kunsten i det estetiske regime bryter med genrer og hierarkier. Hva som helst kan gjøres til gjenstand for kunstproduksjon.

Kunstopplevelsen styres ikke lenger av en søken etter å avdekke de reglene et kunstverk er produsert i henhold til. Det etableres en likhet mellom kunstverket og tilskueren. Kunstverket knyttes til en bestemt væremåte, til et spesifikt sensorium:

Den er ikke en kunstgjenstand fordi den kan skilles ut blant mange forskjellige måter å skape på, men fordi den kan skilles ut blant forskjellige måter å være på. Det er dette "estetisk" betyr: vesenstrekkene ved kunsten innenfor det estetiske regimet gis ikke gjennom kriterier for teknisk fullkommenhet, men gjennom tilordning til en bestemt form for sanseerfaring.

(Rancière, 2008, s. 540)

Kunstverket viser seg i en spesifikk erfaring som opphever de vanlige forbindelsene mellom form og materiale, forstand og sansing. For Rancière er dette en ny og mer avansert form for deling av det sansbare. Den setter tilskueren i en tilstand av fri lek. Den estetiske frie fremtredelsen av kunsten skaper et helt nytt individuelt og kollektivt liv:

Kunstens estetiske regime oppretter en forbindelse mellom kunstens identifikasjonsformer og det samfunnets former som på forhånd avviser enhver motsetning mellom en autonom kunst og en heteronom kunst, en kunst for kunstens skyld og en kunst som står i politikkens tjeneste, en kunst for museet og en kunst for gaten. For den estetiske autonomien er ikke autonomien i den kunstneriske "gjøren" som modernismen satte så høyt. Det er autonomien i en form for sanseerfaring. Og det er denne erfaringen som viser seg å være spiren til en ny menneskelighet, en ny form for individuelt og kollektivt liv.

(Rancière, 2008, s. 542)

Norsk scenekunst befinner seg i dag i det som Rancière kaller "det representative regime". Scenekunstfeltet er delt i to store grupper: scenekunstinstitusjoner og det frie feltet, som begge har egne kriterier for kvalitet og profesjonalitet. Begge grupper er hierarkisk oppbygd og har egne uttrykksformer. Det finnes også enkelte representanter for flerkulturelle kunstnere både i kulturinstitusjonene og det frie feltet, som er underlagt felles regler og felles forståelse av kunst og kunstformer. Jeg vil analysere den politiske satsingen på mangfold i lys

av Rancières begrep *deling av det sansbare*, som har både en politisk og en estetisk dimensjon. Rancières tre identifikasjonsregimer for kunst vil hjelpe meg å sette mangfoldsbegrepet inn i et historisk perspektiv.

1.4 Metode

Min metodiske innfallsvinkel befinner seg mellom to ulike diskurser, estetikken og kulturpolitikken. Jeg ønsker å plassere mangfoldsbegrepet både inn i de estetiske praksiser og i det politiske forskningsfeltet for å finne ut hvordan det politiske mangfoldsbegrepet påvirker det estetiske mangfoldet. Hvor går grensen mellom politikk og estetikk? Hvordan kan politikerne legge til rette for både politisk og estetisk mangfold? Hvilke virkemidler kan brukes for å utvikle en mangfoldig estetikk i institusjonene? Hvordan oppstår barrierene som hindrer flerkulturelle kunstnere å komme inn i scenekunstinstitusjonene? For å belyse disse spørsmålene måtte jeg hele tiden bevege meg mellom det kulturpolitiske og det estetiske og se prosesser i et historisk perspektiv. Professor ved Universitetet i Bergen, Knut Ove Arntzen, bruker begrepet *kunstfaglig kontekstualisering* for å beskrive en sammenstillende bruk av estetiske teorier, kulturpolitiske dokumenter og eget feltarbeid (Arntzen, 2004, s. 9).

Det grunnleggende kildematerialet som jeg bruker i min analyse av politiske føringer for mangfoldsarbeidet er UNESCOs dokumenter og rapporter, stortingsmeldinger og proposisjoner, offentlige utredninger, tilskuddsbrev til scenekunstinstitusjonene og aktuell forskningslitteratur innenfor politikk, estetikk, teatervitenskap, sosiologi og antropologi. I analysen av mangfoldsarbeidet i de største scenekunstinstitusjonene har jeg brukt institusjonenes strategiske planer, årsrapporter og publikumsundersøkelser. Gjennom disse dokumentene har jeg fått et godt innsyn i institusjonenes satsinger og prioriteringer, repertoarer, samarbeidsprosjekter, gjestespill og publikumsarbeid. Dokumentasjon som jeg har fått fra institusjonene har jeg analysert med hensyn til de kravene som ble stilt i tilskuddsbrevene, stortingsproposisjoner og stortingsmeldinger. Videre har jeg plukket ut de mest interessante flerkulturelle prosjektene som teatrene har hatt i de siste årene, og jeg har lest anmeldelser i pressen, analyser i fagtidsskrifter og forskningslitteratur rundt dem. Jeg har også observert to flerkulturelle samarbeidsprosjekter, ett mellom Nationaltheatret og Rimini Protokoll⁹ og ett mellom Den Norske Opera & Ballett og Den kulturelle skolesekken¹⁰.

⁹ Dette var oppsetningen "En folkefiende i Oslo", der hundre osloborgere presenterte Oslo på scenen. Forestillingen ble satt opp i forbindelse med Ibsenfestivalen 2012.

Den største utfordringen jeg har møtt mens jeg skrev oppgaven var å finne ut hvordan jeg skal måle mangfold av kulturuttrykk. Er det estetiske mangfoldet målbart? Finnes de gode kvalitative kriteriene som kan måle det estetiske mangfoldet? Gjennomgang av forskningslitteratur har ikke gitt noen indikasjoner. Flere forskere påpeker at scenekunstinstitusjonene bruker vestlige profesjons- og kvalitetskriterier og dermed utestenger flerkulturelle kunstnere, men ingen skriver om *hvilke* kvalitetskriterier som burde brukes for å måle kvalitet i flerkulturelle prosjekter. Derfor har jeg bestemt meg for å gjennomføre en komparativ studie. Jeg har valgt ut to europeiske teatre, som baserer sin estetikk på mangfold av kulturuttrykk. Dette er *le Théâtre du Soleil* ledet av Ariane Mnouchkine og *le Centre International de Recherches Théâtrales*, som var ledet av Peter Brook. Jeg har lest og analysert litteratur om disse teatrene, anmeldelser og intervjuer med regissører. I tillegg har jeg sett flere utdrag fra oppsetningene til både Mnouchkine og Brook på YouTube. Jeg har også lest de fleste bøkene av Peter Brook, der regissøren analyserer sine verk og drøfter utviklingen av europeisk scenekunst. I min komparative analyse tar jeg utgangspunkt i organisering av den kunstneriske prosessen, teatrenes forhold til rom og til publikum.

For å kunne analysere den makten og posisjonen som scenekunstinstitusjonene har i norsk kulturliv og for å forstå hvilke virkemidler departementet disponerer for å påvirke teatrenes arbeid med mangfold, måtte jeg se på styringsdialogen mellom departementet og scenekunstinstitusjonene i et historisk perspektiv.

Neste steg i arbeidet med oppgaven var å gjennomføre intervjuer. Jeg har valgt å intervju teatersjefene eller ansvarlige for mangfoldsarbeid ved Nationalteatret, Det Norske Teatret (DNT) og Den Norske Opera & Ballett (DNO&B). Bakgrunnen for at jeg valgte disse teatrene var at de er de største nasjonale scenekunstinstitusjonene, de får store statlige tilskudd og de ligger i Norges mest mangfoldige by, Oslo. Ifølge kulturpolitiske dokumenter skulle disse institusjonene gjenspeile Oslos mangfold både i programmering og publikum. Det var viktig for meg å snakke med teatersjefene eller ledere for mangfoldsarbeid ved institusjonene, fordi forankring hos ledelsen er en hovedforutsetning for at mangfoldsarbeidet lykkes. Intervjuene skulle hjelpe meg å forstå hvilke tilnærminger teatrene har til mangfoldsarbeidet og hvilke prosesser og vurderinger som ligger bak.

¹⁰ Dette var en kinesisk forestilling "Gisp! Musikk og akrobatikk fra Kina". Forestillingen ble vist flere ganger på dagtid i uke 38. Salen var full av skolebarn fra 7 til 15 år.

Jeg valgte å gjennomføre halvstrukturerte kvalitative intervjuer. Jeg tok kontakt med teatrene på e-post, der jeg skrev kort om målet med masteroppgaven, hvem jeg ønsket å intervju og de temaene jeg hadde lyst til å diskutere. Målet med intervjuene var å forstå teatrenes ståsted og prioriteringer i mangfoldsarbeidet, samt å få informasjon om utfordringer og erfaringer. Før jeg startet med intervjuene laget jeg en felles intervjuguide med temaer og hovedspørsmål¹¹. Jeg har ikke brukt guiden direkte i intervjuene, men jeg leste den før møtene med informantene. En fordel med halvstrukturerte intervjuer er at denne intervjuformen inviterer til en åpen dialog, og gir intervjuobjektene mulighet til å utdype sine meninger, samt at man som intervjuer kan komme med oppfølgingsspørsmål.

Etter å ha gjennomført intervjuene ved teatrene har jeg hatt en samtale med Bente Møller, som var nasjonal koordinator for Mangfoldsåret 2008. Målet med samtalen var å få en overordnet oversikt over de største politiske satsingene på mangfold, og å diskutere styringsdialogen mellom Kulturdepartementet og scenekunstinstitusjonene.

Kapittel 2. Mangfoldsbegrepet

2.1 "Rase og historie". Lansering av begrepet *kulturelt mangfold*

Ideen om at alle kulturer er likeverdige, og at kulturer ikke kan rangeres etter utviklingsnivåer kom frem på 50-tallet, et tiår preget av frigjøringsbevegelser og antikolonialisme. På denne tiden bestilte UNESCO en tekst om etnosentrisme¹² fra sosialantropolog og strukturalist Claude Lévi-Strauss, som allerede var kjent for utviklingen av en universalistisk modell for forståelse av menneskelige samfunn og kulturer¹³. "Rase og historie" ("Race et histoire"), som ble skrevet i 1952, har lagt grunnlaget for begrepet kulturelt mangfold.

Lévi-Strauss starter sin bok med å slå fast at livet aldri utvikler seg under et regime av ensartet monotoni, men gjennom meget varierte samfunns- og sivilisasjonsformer. Han understreker at det intellektuelle, estetiske og sosiologiske mangfoldet blant menneskegrupper

¹¹ Intervjuguide er lagt ved oppgaven.

¹² Etnosentrisme betyr at man vurderer andre fremmede skikker og verdier på bakgrunn av egen kultur.

¹³ *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, La Haye: Mouton et Maison des sciences de l'Homme, 1967

ikke er knyttet til det biologiske mangfoldet og derfor ikke er avhengig av rasetilhørighet. Han argumenterer med at det finnes atskillig flere menneskelige kulturer enn raser.

Claude Lévi-Strauss ser på kulturelt mangfold som et resultat av indirekte eller direkte forbindelser mellom samfunn. Han fremhever at den eldste holdningen til kulturelt mangfold er å avvise de fremmede kulturelle formene, som ikke er identifiserbare med egen kultur. Hvert medlem av en kultur er knyttet til sin kultur. Gjennom oppvekst, utdanning og erfaring får man et komplekst referansesystem som består av verdier, interessefelt, tanker og ideer om sivilisasjonens historiske utvikling. Alle andre kulturer observeres via dette referansesystemet. Det er lettere å opparbeide en forståelse for en kultur som ligger nær ens egen kultur og som utvikler seg i samme retning. De kulturene som ligger langt fra vårt eget referansesystem og som utvikler seg i retninger som avviker fra vår, kan oppfattes som stasjonære, fremmede og meningsløse:

Hver gang vi anslår hvorvidt en menneskelig kultur er ubevegelig eller stasjonær, må vi også spørre oss om denne tilsynelatende immobiliteten ikke er et resultat av vår egen uvitenhet omkring kulturens egne bevisste eller ubevisste interesser, og om denne kulturen ikke er offer for den samme illusjonen fra vår side, ettersom dens kriterier er annerledes enn våre.

(Lévi-Strauss, 2003, s. 46)

Lévi-Strauss advarer mot det som han kaller falsk evolusjonisme, når man behandler de forskjellige tilstandene det menneskelige samfunn befinner seg i som stadier i en unik utvikling som startet samme sted og har samme mål og utviklingspotensial. Sosialantropologen fastslår at kunnskap, som man kan få om forskjellige kulturer er svært forskjellig både i omfang og kvalitet. For å systematisere denne kunnskapen kan det være fristende å etablere forbindelser mellom utvikling i tiden i egen kultur og i andre kulturer. Men alle forsøk på å redusere andres kulturer til kopier av den vestlige sivilisasjonen på ulike stadier av historien støter på en grunnleggende vanskelighet. Alle menneskelige samfunn har en fortid bak seg, og derfor er det meningsløst å behandle visse samfunn som "etapper" i utviklingen av andre samfunn (Lévi-Strauss, 2003, s. 34).

Lévi-Strauss understreker at arkeologiske og forhistoriske studier viser at kulturer utvikler seg i bølger og ikke alltid "fremover".

"Framskritt" er verken nødvendig eller sammenhengende; det beveger seg fremover ved hopp og sprett, eller som biologene ville ha sagt det, ved mutasjoner. Disse hoppene og sprettene består ikke i stadig å skulle bevege seg lenger fram i den samme retningen (...) Menneskehetens skriden framover ligner lite på en person som strever seg opp en trapp, og som i hver bevegelse føyer et nytt trappetrinn til alle de han allerede har tilbakelagt.

(Lévi-Strauss, 2003, s. 39)

Sosialantropologen fremhever at alle kulturer befinner seg i stadig utvikling og bidrar til verdens historie, men utviklingen foregår i forskjellig grad, i forskjellige retninger og i forskjellige tidsperspektiv. Derfor er det umulig å måle utviklingsgrad og kulturens bidrag. En bestemt kultur kan være verdensdominerende i en periode, men man kan aldri konkludere med at den ene kulturen er mer utviklet enn den andre. Lévi-Strauss anerkjenner at det er den vestlige kulturen som dominerer i dag, fordi hele verden i stadig større grad låner vestens teknologier, levemåter, moral og klær. Men spørsmålet om hvem som kom først med store teknologiske omveltninger, som alltid etterfølges av sosiale og kulturelle omveltninger, er helt meningsløst for Lévi-Strauss fordi det eksisterer enorme geografiske og tidsmessige avstander mellom kulturer.

Derimot er vi sikre på at spørsmålet om hvem som var først, ikke spiller noen rolle, nettopp fordi samtidigheten i oppkomsten av disse teknologiske omveltningene (etterfulgt av sosiale omveltninger) over enorme avstander og i fjerntliggende strøk ikke var avhengig av det iboende geniet i én rase eller i én kultur, men av livsbetingelser som er så generelle at de ikke påvirkes av menneskenes bevissthet. Vi kan være sikre på at hvis den industrielle revolusjon ikke hadde oppstått i Vest- og Nord-Europa, så ville den en dag ha kommet til syne et annet sted på Jorden.

(Lévi-Strauss, 2003, s. 61)

Lévi-Strauss understreker at det er meningsløst å rangere kulturer etter utviklingsstadier eller bidrag til menneskeheten. Alle kulturer er likeverdige og ingen kan påberope seg forrang av egen kultur foran de andres kulturer. "En kultur ville aldri være overlegen i den forstand at den skulle være enestående" (Lévi-Strauss, 2003, s. 65).

Enhver kultur befinner seg alltid i sammenslutning med andre kulturer. De største bidragene til verdenshistorien vi kjenner til er et resultat av et samspill mellom forskjellige kulturer. Lévi-Strauss innfører begrepet *den kumulative historien* som fokuserer på et samspill mellom forskjellige grupper og samfunn i et historisk perspektiv.

Det finnes altså ikke noe samfunn som i seg selv eller gjennom seg selv er kumulativt. Den kumulative historien tilhører ikke bestemte raser eller bestemte kulturer, som derigjennom kunne atskille seg fra de øvrige. Den er et resultat av deres oppførsel snarere enn av deres natur. Den uttrykker en viss eksistensmodus i kulturene, som ikke er noe annet enn deres måte å sameksistere på. Slik forstått kan man si at den kumulative historien er den historiske formen som karakteriserer de sosiale superorganismene som gruppene av samfunn utgjør, mens den stasjonære historien - hvis den faktisk hadde eksistert - er kjennetegnet på det laverestående livet i de isolerte samfunnene. Den eneste faren, den eneste fatale mangel som kan ramme en gruppe mennesker og forhindre at den fullstendig realiserer sin natur, er det å være isolert.

(Lévi-Strauss, 2003, s. 68)

Lévi-Strauss hevder at kulturenes egentlige bidrag ikke består av deres særegne oppfinnelser, men av deres forskjellighet fra andre kulturer. Forskjellene mellom kulturer skyldes ikke bare isolasjon, men også nærhet, dvs. viljen til å opponere, skille seg fra andre og

være seg selv. Sosialantropologen setter et liketegn mellom forskjellighet og mangfold. For ham kjennetegnes kulturelt framskritt av en sammenslutning mellom kulturer.

Denne sammenslutningen består i å gjøre felles (bevisst eller ubevisst, frivillig eller ufrivillig, intensjonelt eller tilfeldig, overlagt eller tvunget) *mulighetene* enhver kultur støter på i løpet av sin historiske utvikling. I tillegg har vi fastslått at desto større forskjellene mellom kulturene i en slik sammenslutning er, desto mer fruktbar vil en slik sammenslutning være.

(Lévi-Strauss, 2003, s. 73)

Et samspill mellom to eller flere kulturer over lang tid fører til at kulturene blir mer og mer homogene. Dette er ifølge Lévi-Strauss en uunngåelig konsekvens. Kulturer må være adskilte fra hverandre for å kunne lære av hverandre. Derfor mener forfatteren at det er viktig å framprovosere en økende forskjell mellom kulturer ved å innføre stadig nye partnere i kultursammenslutninger. Dette skal føre til økt mangfold og kompleksitet.

Lévi-Strauss understreker at "menneskeheten står alltid foran to motstridende trender, hvor den ene forsøker å etablere det enhetlige, og den andre forsøker å vedlikeholde eller gjenopprette mangfoldet. Posisjonen en epoke eller kultur befinner seg i, måten den møter verden på, er slik at kun én av de to prosessene har mening for epoken eller kulturen" (Lévi-Strauss, 2003, s. 77). Forfatteren merker stadig tilslutning til Vestens levemåte blant verdens befolkning og er meget bekymret over dette. Han understreker at dette ikke skjer spontant og frivillig, men at det er i stor grad et resultat av fravær av muligheter. Lévi-Strauss fremhever at dagens verden blir mer og mer ensformig, og derfor er det meget viktig å bevare mangfoldet og dets kompleksitet. Antropologen presiserer: "Det som må bevares er mangfoldet, ikke det historiske innholdet som enhver epoke har bidratt med, og som aldri kan utvikles utover seg selv" (Lévi-Strauss, 2003, s. 77).

Kulturelt mangfold for Lévi-Strauss er først og fremst en dynamisk og åpen prosess. Antropologen advarer mot at kulturelt mangfold forenkles fordi menneskene støtter seg på egne erfaringer og kan benekte forskjeller som de ikke forstår. Da kan mangfoldet anerkjennes fullt og helt, uten at man forstår hele kompleksiteten. Lévi-Strauss mener at de internasjonale organisasjonene må spille en viktig rolle i å legge til rette, fremme og virkeliggjøre mangfoldet.

2.2 "Rase og kultur". Videreutvikling av begrepet *kulturelt mangfold*.

I 1971 bestilte UNESCO en ny tekst om etnosentrisme fra Claude Lévi-Strauss. Denne gangen skrev sosialantropologen et kort essay "Rase og kultur"¹⁴ ("Race et Culture"), der begrepet kulturmangfold ble videreutviklet. Lévi-Strauss viderefører og styrker sine påstander om kulturelt mangfold, men ser meget pessimistisk på mulighetene til å fremme mangfoldet. Han skriver om et økende uttrykk for at noen kulturer er mer og mer overlegne i forhold til andre, som baseres på den praktiske suksess.

Bare ut fra den kjensgjerning at kulturer har en forestilling om at de er forskjellige fra andre, kan de altså enten med overlegg overse hverandre, eller betrakte hverandre som verdige partnere i en ønsket dialog. I begge tilfellene vil de true hverandre, ja sågar gå i åpen strid, men uten virkelig å sette hverandres eksistens på spill. Situasjonen blir totalt endret idet en av partene erstatter tanken om en gjensidig akseptert forskjell med en følelse av overlegenhet tuftet på overlegenhet i styrkeforhold.

(Lévi-Strauss, 2003, s. 87)

Lévi-Strauss er meget bekymret over utviklingen av globaliseringsprosesser og homogeniseringen av kulturelle uttrykk. I sin forrige tekst "Rase og historie" framhevet han kulturell toleranse som en løsning for å bevare kulturelt mangfold. Sosialantropologen oppmuntret mennesker til å møte alle de nye kulturelle formene og uttrykkene uten avsky og motstand, uansett hvor rare de synes å være. I "Rase og kultur" er tonen mye mer pessimistisk. Forfatteren understreker at "gjensidig toleranse forutsetter to betingelser som nåtidens samfunn er langt fra å oppfylle: på den ene siden relativ likhet, og på den andre tilstrekkelig fysisk avstand." (Lévi-Strauss, 2003, s. 107) Han mener at moderne prosesser som ekspanderende industrialisering, utvikling av kommunikasjons- og transportmidler, samt migrasjon av folkemasser fører til at barrierene mellom folkegrupper og kulturer som har eksistert i flere hundre tusen år, knuses.

Lévi-Strauss slår fast at menneskeheten beveger seg mot en verdenssivilisasjon, som er ødeleggende fordi et ensformig og homogent samfunn ikke klarer å skape de estetiske og åndelige verdiene som gir mening med livet. Han ser det største problemet i utviklingen av kommunikasjon mellom kulturene:

Hvis man fullstendig lykkes i en total kommunikasjon - uansett varighet - med den andre, vil det til slutt bringe både min og den andres originale bidrag til intet. De store skapende periodene oppsto da kommunikasjonen var blitt tilstrekkelig utviklet til at parter som bodde langt fra hverandre, gjensidig stimulerte hverandre. Men allikevel var ikke kommunikasjonen så hyppig eller så rask at de nødvendige

¹⁴Essayet "Rase og kultur" er oversatt til norsk og publisert sammen med essayet "Rase og historie" (Levi-Strauss, C. 2003 Rase og historie. Rase og kultur, Tapir Akademiske Forlag, Trondheim)

hindringene, verken på individ- eller gruppenivå, minket så mye at utvekslingene gikk altfor enkelt, partene ble for like eller deres mangfold ble annullert.

(Lévi-Strauss, 2003, s. 111)

Sosialantropologen forstår at det ikke er mulig å snu seg og reise tilbake til fortiden og spår et voldsomt intolerant regime og alvorlige konflikter i framtiden. Lévi-Strauss ble kraftig kritisert for sitt pessimistiske syn på verdens framtid, men han satte kulturelt mangfold på dagsorden både i UNESCO og i andre internasjonale organisasjoner.

For å oppsummere Lévi-Strauss sitt bidrag til mangfoldsbegrepet kan jeg nevne følgende: kulturelt mangfold er en kompleks og dynamisk prosess satt i forbindelse med samspillet mellom forskjellige kulturer som skaper estetiske og åndelige verdier. I denne prosessen er alle kulturer likeverdige og forskjellige med egne tradisjoner, ståsted og måter å utvikle seg på. Globaliseringsprosesser svekker kulturelt mangfold og fører til kulturell homogenisering. Derfor er det meget viktig å legge til rette for, fremme og virkeliggjøre mangfoldet. Dette kan gjøres på flere måter. Man kan provosere "forskjelligheten" ved å inkludere nye deltakere i kulturelle prosesser, man kan utvikle respekt for andre kulturer og kulturell toleranse, og man kan beskytte og bevare de kulturelle verdiene som allerede er skapt.

2.3 UNESCOs rapport "Our Creative Diversity"

Lévi-Strauss sitt syn på kulturelt mangfold har hatt stor betydning for UNESCOs offisielle kultursyn. UNESCO er i dag den eneste globale organisasjon som har kultur i sitt mandat. I de siste 20 årene har kulturelt mangfold stått sentralt på UNESCOs dagsorden. Dagens globaliseringsprosesser, som fremskyndes av informasjons- og kommunikasjonsteknologiens utvikling, bidrar til økt samspill mellom kulturer og til at kulturens funksjon og betydning i samfunnet endres.

I 1995 presenterte UNESCO en rapport om kulturelt mangfold *Our Creative Diversity*, som har blitt et utgangspunkt for en stor internasjonal debatt og har lagt grunnlaget for UNESCOs *Universal Declaration on Cultural Diversity* (2001) og UNESCOs *Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions* (2005). Rapporten var

inspirert av Brundtland-rapporten *Our common future*¹⁵ fra 1987, som så miljø- og fattigdomsproblemene i sammenheng med utvikling. Brundtlandkommisjonen foreslo utviklingsstrategier som kunne bidra til å løse disse problemene. Det nye begrepet *bærekraftig utvikling*, som ble introdusert i rapporten, har blitt et nøkkelbegrep for å betegne hvordan miljø, økonomi og sosial utvikling er tett knyttet sammen. Rapporten *Our creative diversity* prøver å forklare forholdet mellom kultur og utvikling. Rapporten skisserer kulturelle faktorer som påvirker utviklingen og prøver å belyse hvordan kulturer og utviklingsmodeller er knyttet til hverandre og hvordan kultur kan kombineres med modernisering.

Rapporten fremhever at kulturen utformer menneskelig tenkning, forestillinger og atferd. Nøkkelbegrepet i rapporten er *et kreativt mangfold*, som kjennetegner en dynamisk kilde for utvikling, kreativitet, inspirasjon, frihet og nye innovative muligheter. Ifølge rapporten skaper mangfold nye måter å organisere seg på i samfunnet og fremmer nye utviklingsveier. Rapporten oppfordrer til å ha "an open mind, an open heart, and a readiness to seek fresh definitions, reconcile old opposites, and help draw new mental maps" (*Our creative diversity*, 1995, s. 11).

Begrepet *kulturelt mangfold* fremstilles meget generelt og skjematisk i rapporten. Rapporten beskriver forskjellige sider av kulturelt mangfold: mangfold og etikk, mangfold og kulturell pluralisme, mangfold og naturmiljøet, mangfoldets rolle i dagens kommunikasjon og beskyttelse av kvinners og barns rettigheter. Det ses på mangfold i forbindelse med bevaring av kulturarven, muntlige tradisjoner og språk. Etter min mening er *Our Creative Diversity* et produkt av en bred politisk konsensus, noe som går på bekostning av meningsinnholdet. Den forsvarer både mangfold av lokale kulturer og universelle løsninger, oppmunttrer til både kulturell variasjon og felles verdier og knytter i tillegg alt for tette bånd mellom kultur og økonomi. Jeg synes at Levi-Strauss sitt mangfoldsbegrep er mer vitenskapelig basert, gjennomtenkt og konsistent fordi han ser på mangfoldet som på en dynamisk og åpen prosess knyttet til samspill mellom forskjellige kulturer med egne tradisjoner, egne ståsted og egne måter å utvikle seg på.

Our creative diversity er mer interessant for et nytt syn på kulturpolitikken. Forfatterne mener at i de fleste land legges forestillingen om at nasjonen består av én etnisk gruppe til

¹⁵ Rapporten «Our common future», som også kalles Brundtlandrapporten, var en hovedrapport av FNs Verdenskommisjonen for miljø og utvikling. Kommisjonen hadde som mandat å se både på miljøproblemene og fattigdomsproblemene, og foreslå utviklingsstrategier som kunne bidra til å løse dem i sammenheng. Rapporten bidro til at måten å tenke omkring miljøspørsmål ble forandret.

grunn når den nasjonale kulturpolitikken utarbeides. Rapporten kritiserer "nasjonsbygging" som skapes ved å behandle alle grupper som homogene, eller ved å tillate en gruppe å dominere. Ifølge rapporten kan perspektivet i kulturpolitikken utvides ved å flytte fokuset fra "nasjonal kultur" til mangfoldet av både individuelle kunstnere og kunstneriske grupper. "A nation that believes in creative diversity needs to create a sense of itself as a civic community, rooted in values that can be shared by all, hence freed from any connotations of ethnic exclusivity" (Our creative diversity, 1995, s. 20). Begrepet kulturelt mangfold ble for første gang løst fra begrepet etnisitet. Rapporten oppfordret politikerne til å utvide det kulturpolitiske feltet slik at det inkluderer både nye grupper og nye kulturuttrykk.

Our creative diversity fremhever at det er like viktig å skape et godt miljø for selvutfoldelse og talentutvikling som å støtte kunstnere. "Cultural policies driven by nation building objectives are being increasingly challenged by individuals and groups who may not necessarily contest this motivation" (Our creative diversity, 1995, s. 41). Når det gjelder de kulturelle næringer, hevder rapporten, er det en uunngåelig spenning mellom primært kulturelle mål og markedets logikk i markedet, mellom kommersielle interesser og ønske om innhold som reflekterer mangfoldet. Derfor bør kulturpolitikken brukes aktivt for å promotere kulturelle produkter både hjemme og i utlandet og korrigere noen av de fordreide effektene av frie markedsmekanismer og globalisering. Kulturpolitikken må både beskytte kunstneres rettigheter og garantere universell tilgang til det kunstneriske arbeid.

2.4 UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity of Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions

Et nytt steg for å utvikle begrepet kulturelt mangfold ble gjort i *UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity* i 2001. Erklæringen ble vedtatt rett etter hendelsene 11. september 2001 og var preget av et felles ønske om å bekrefte at interkulturell dialog er den beste garanti for fred, samt å avvise teorier om et uunngåelig sammenstøt mellom kulturer og sivilisasjoner. I erklæringen gir UNESCO for første gang en generell beskrivelse av begrepet kulturelt mangfold:

Culture takes diverse forms across time and space. This diversity is embodied in the uniqueness and plurality of the identities of the groups and societies making up humankind. As a source of exchange,

innovation and creativity, cultural diversity is as necessary for humankind as biodiversity is for nature. In this sense, it is the common heritage of humanity and should be recognized and affirmed for the benefit of present and future generations.

(UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity, 2001, s. 4)

Erklæringen betrakter kulturelt mangfold først og fremst som et etisk begrep og knytter det direkte til Verdenserklæringen om menneskerettigheter. Erklæringen understreker at kulturelt mangfold ligger til grunn for menneskelig utvikling fordi det utvider valgmuligheter for å oppnå en tilfredsstillende intellektuell, emosjonell og åndelig eksistens. Tilrettelegging for kulturelt mangfold krever en full gjennomføring av kulturelle rettigheter. Dette innebærer at alle mennesker har rett til å delta i det kulturelle liv og gjennomføre sine egne kulturelle praksiser, med forbehold om respekt for menneskerettigheter og de grunnleggende friheter. Samtidig skal ytringsfrihet, mediemangfold, flerspråklighet, lik tilgang til kunst og til vitenskapelig og teknologisk kunnskap sikres. Det skal også tilrettelegges for at alle kulturer får tilgang til de uttrykksmidlene og formidling de har behov for.

Kulturelt mangfold fremstilles i erklæringen som et essensielt uttrykk for den menneskelige livsform. På denne måten understreker erklæringen at mangfold er en av kjerneverdiene ved den menneskelige tilværelse, og en nødvendig forutsetning for samfunnsutvikling. Imidlertid er erklæringen ikke rettslig bindende. Den understreker kulturpolitikkenes rolle for å fremme kulturelt mangfold, men presiserer at hver stat skal definere både sin egen kulturpolitikk og de midlene som skal brukes for å fremme politikken.

UNESCOs *Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions* av 20. oktober 2005 er den første generelle rettslige bindende kulturkonvensjon på globalt plan som gir sine medlemsstater reelle muligheter til å vedta og gjennomføre en kulturpolitikk rettet mot utviklingen av kulturelt mangfold. Konvensjonen har satt konkrete mål, som de ratifiserte statene skulle legge til grunn for sin politikk: å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk, å skape forutsetninger for at kulturer kan utfolde seg og på fritt grunnlag inngå i et samspill til gjensidig berikelse, å oppmuntre til dialog mellom kulturer, å fremme respekten for mangfoldet av kulturuttrykk og bevisstheten om verdier av dette, samt å stadfeste hvor viktig forbindelsen mellom kultur og utvikling er i alle land¹⁶ (Convention on

¹⁶ UNESCOs konvensjon ble oversatt til norsk og lagt ved St.prp. nr. 76 (2005–2006) *Om samtykke til ratifikasjon av UNESCOs konvensjon av 20. oktober 2005 om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk*

the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, 2005 sitert fra St. Prp. nr. 76 (2005-2006), s. 8).

Konvensjonen fremhever at kultur ikke primært er en handelsvare, og at alle land må gis muligheter til å utvikle en kulturpolitikk som ivaretar deres særegne kulturelle landskap.

Første artikkel lister opp formålene med konvensjonen:

- å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk;
- å skape forutsetninger for at kulturer kan utfolde seg og på fritt grunnlag inngå i et samspill til gjensidig berikelse;
- å oppmuntre til dialog mellom kulturer for å oppnå en bredere og mer balansert kulturutveksling i verden, og for å fremme gjensidig respekt mellom kulturer og en fredskultur;
- å fremme interkulturalitet for å utvikle samspillet mellom kulturer med sikte på å bygge broer mellom folk;
- å fremme respekten for mangfoldet av kulturuttrykk og bevisstheten om verdien av dette på lokalt, nasjonalt og internasjonalt plan;
- å stadfeste hvor viktig forbindelsen mellom kultur og utvikling er i alle land, særlig i utviklingslandene, og å støtte tiltak på nasjonalt og internasjonalt plan med sikte på å anerkjenne den reelle verdien av denne forbindelsen
- å anerkjenne det særegne ved kulturaktiviteter, -varer og -tjenester som bærere av identitet, verdier og meningsinnhold
- å bekrefte staters suverene rett til å bevare, vedta og gjennomføre politikk og tiltak som de anser for hensiktsmessige for å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk innenfor

(St. Prp. nr. 76 (2005-2006), s. 14)

Konvensjonen inneholder også veiledende prinsipper for kulturpolitikken: prinsippet om respekt for menneskerettighetene og de grunnleggende friheter, suverenitetsprinsippet, prinsippet om likeverd mellom og respekt for alle kulturer, prinsippet om solidaritet og samarbeid på internasjonalt plan, prinsippet om bærekraftig utvikling, prinsippet om lik tilgang og prinsippet om åpenhet og balanse. I tillegg til målsettinger og veiledende prinsipper inneholder konvensjonen flere tiltak på internasjonalt, nasjonalt og lokalt plan, som de ratifiserte statene kan sette i gang innenfor rammene av egen kulturpolitikk. De ovennevnte tiltakene omfatter alle UNESCOs aktivitetsområder: utdanning, vitenskap, kultur og kommunikasjon. Jeg ønsker å fokusere på de tiltakene som kan være aktuelle for å fremme mangfold av kulturuttrykk i norsk scenekunstpolitikk.

Artikkel 6 er viet til tiltak som verner og fremmer flerkulturelle partenes rettigheter. I forbindelse med det foreslår konvensjonen å sette i gang:

(...) tiltak som har til hensikt å oppmuntre ideelle organisasjoner så vel som offentlige og private institusjoner, kunstnere og andre kulturarbeidere til å utvikle og fremme fri utveksling og distribusjon av ideer, kulturuttrykk og kulturaktiviteter (...) og å stimulere både skaperkraft og tiltakslust; (...) tiltak som har som formål å etablere og støtte offentlige institusjoner på en hensiktsmessig måte; tiltak som har til hensikt å legge forholdene til rette for og å støtte kunstnere og andre som er involvert i å skape kulturuttrykk.

(St. Prp. nr. 76 (2005-2006), s. 13)

I artikkel 7 foreslår konvensjonen to tiltak for å fremme kulturuttrykk. For det første skal partene:

(...) søke å skape et miljø som stimulerer enkeltpersoner og sosiale grupper innenfor sine territorier til å skape, produsere, spre, distribuere og ha tilgang til egne kulturuttrykk, med tilbørlig hensyn til kvinners spesielle vilkår og behov så vel som til andre samfunnsgrupper, herunder personer som tilhører minoritetsgrupper og urbefolkning.

(St. Prp. nr. 76 (2005-2006), s. 14)

For det andre skal partene "ha tilgang til et mangfold av kulturuttrykk, fra så vel eget territorium som fra andre land i verden" (St. Prp. nr. 76 (2005-2006), s. 14).

Konvensjonen har lagt grunnlag for forståelsen at kulturen ikke bare utgjør en sektor med sine særegne aktiviteter, institusjoner og oppgaver, men at kulturen er en helt vesentlig dimensjon i samfunnet, som gjennomsyrrer all sosial og økonomisk utvikling. En demokratisk og mangfoldig kultur er en suksessfaktor for en god samfunnsutvikling. Jack Lang, en fransk politiker, som var mangeårig kulturminister og gjennomførte et stort kulturløft i Frankrike på 1980- og 1990-tallet, fremhever hvor viktig det er å satse på kultur:

Et lands kulturelle utvikling kan, i mine øyne, ikke oppfattes separat, som adskilt fra en samlet politikk til fremme av økonomisk velstand, sosial rettferdighet, opprettholdelse av arbeidsplasser og generell vekst. Den er et helt uunnværlig ledd i en slik politikk, fordi kulturell og kunstnerisk skapende virksomhet, på samme måte som utdanning, forskning og innovasjon, er en utviklingsfaktor. Å investere i menneskelig kapital er å investere i fremtiden. Derfor er kultur uunnværlig; fordi den appellerer til kreativitet, fantasi og individets, gruppens og nasjonens evne til å stille spørsmål ved vedtatte sannheter, til å rokke ved vante og bekvemme tankemønstre, som av og til er for lettvinne, til å finne opp nye modeller, til å forstå nåtiden for bedre å forutse og forberede fremtiden.

(Land, 2008, s. 66)

Kulturen skaper et kreativt, åpent og fritt samfunn. Men for å kunne gjøre det, må kulturen være mangfoldig og spres til flest mulig. Kultur som kun er et privilegium for en elite eller en begrenset minoritet kan ikke bidra til utvikling av hele samfunnet.

Kunst og kreativ virksomhet spiller en uerstattelig rolle når det gjelder å stille spørsmål ved verden, vardemerke veien fremover med holdepunkter og verdier, trekke opp frihetens veier. Nei, kulturen er ikke underordnet noe, den er heller ingen luksus eller et åndelig supplement. Kulturen er et uvurderlig gode, uunnværlig for vårt kollektive liv. Den er på samme tid samfunnets bindemiddel, en invitasjon til å leve sammen, en betingelse for vår frihet, en kilde til utfoldelse for den enkelte og til fremskritt for samfunnet.

(Land, 2008, s. 68)

En mangfoldig kultur både samler og bryter ned sosiale, religiøse og etniske skillelinjer. Dette er helt avgjørende i dagens globaliserte samfunn. Globaliseringen krever samarbeid, åpenhet, endringsvilje og toleranse. Man er nødt til å tenke både "globalt" for å utvikle seg i takt med verden og "lokalt" for å ikke miste seg selv. Den mangfoldige tilnærmingen til både kultur og utvikling åpner for det. Derfor var det så viktig både å fremme og ratifisere UNESCOs konvensjon om mangfold av kulturuttrykk. Per i dag er konvensjonen ratifisert av 132 land og EU. Norge ratifiserte konvensjonen i 2007. Ratifikasjonen ble ansett som særlig viktig, og derfor ble konvensjonen ratifisert med Stortingets samtykke i samsvar med Grunnloven § 26 annet ledd. Norge har forpliktet seg til å gjennomføre en kulturpolitikk som legger til rette for et mangfold av kulturuttrykk.

Begrepene kulturelt mangfold og mangfold av kulturuttrykk brukes om hverandre både i UNESCOs universelle erklæring om kulturelt mangfold og i konvensjonen. På samme måte blandes disse begrepene i norske kulturpolitiske dokumenter. Etter min mening er begrepene nært beslektet. Kulturelt mangfold er en avgjørende forutsetning for å skape mangfold av kulturuttrykk. Mangfoldig utvikling starter med å legge til rette for kulturelt mangfold, og etter hvert utvikles et mangfold av kulturuttrykk. Å skape mangfold av kulturuttrykk er en ganske lang og omfattende prosess, som ikke bare trenger en sterk politisk vilje og politiske tiltak, men også store endringer i samfunnets tankemåter og revurderinger av kriteriene, som måler kvalitet og profesjonalitet i kultur- og kunstliv.

Kapittel 3. Mangfoldsbegrepet i norsk kulturpolitikk

Norsk kulturpolitikk hadde begynt å synliggjøre kulturelt mangfold lenge før ratifikasjonen av UNESCOs konvensjon og gjennomføringen av Mangfoldsåret¹⁷. Norge var et av de første

¹⁷Mangfoldsåret 2008 var den norske regjeringens markering av at for fremtiden skulle kulturlivet i Norge gjenspeile kulturelt mangfold.

landene som responderte på UNESCOs rapport *Our Creative Diversity*, som utfordret kulturpolitikk basert på nasjonal enhetskultur.

En av de første kulturpolitiske tematiseringene av de nye flerkulturelle utfordringene i Norge kom i St. meld. nr. 47 (1996-1997) *Kunstnarane*. Meldingen la vekt på "kunstdimensjonen og det å integrere innvandrerkunstnere i norske institusjoner og organisasjoner, skape kunstmøter og få vist fram innvandrerne egne kunstformer." (NOU 2013:4, s. 215). Meldingen slo fast at norske politikere ønsket å satse på tiltak som stimulerer til likestilling for profesjonelle kunstnere med innvandrerbakgrunn i kunstlivet:

(...) departementet i åra som kjem, i samarbeid med kulturinstitusjonane og kunstnarorganisasjonane vil [ein] satsa på tiltak som stimulerer til likestilling for profesjonelle kunstnarar med innvandrarbakgrunn i kunstlivet, og sikra at dei får likeverdige høve til å vera verksame som kunstnarar. Dessutan vil departementet arbeida for at det blir skapt større aksept og forståing for ikkje-vestlege kunstuttrykk i Noreg og stimulera til større tverrkulturelt samarbeid i utviklinga av ny samtidskunst.

(St.meld. nr. 47 (1996-1997), s. 11)

Departementet ønsket å sette i gang tiltak som kunne fremme ulike former for kunstaktiviteter og kunstuttrykk fra innvandermiljøer. Et av tiltakene var gjennomføring utviklingsprogrammet *Mosaikk – program for kunst og det flerkulturelle samfunn* i perioden 1998-2001. Programmet ble gjennomført i regi av Norsk kulturråd og evaluert av to evaluatorteam, Anne Britt Gran og Even Ruud ved universitetet i Oslo og Bergljot Baklien og Unni Krogh ved Norsk institutt for by- og regionforskning. Den første evalueringen fokuserte på de estetiske og retoriske dimensjonene ved programmet, mens den andre hadde mer kulturpolitisk fokus.¹⁸ Begge evalueringene ble meget viktige for videreutviklingen av den kulturpolitiske satsingen på mangfold.

3.1 Mosaikk - Når forskjellen forener

I perioden 1998-2000 kunne både enkeltpersoner, organisasjoner og kulturinstitusjoner søke om Mosaikkmidler. Midlene hadde en ramm på 5 millioner per år. 120 prosjekter fikk tildelt midler. Bevilgningene varierte mellom 20 000 og én million kroner. Selv om prosjektene var

¹⁸ Gran, Anne-Britt *Mosaikk - når forskjellen forener: evaluering av programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn*, Norsk kulturråd, 2002 og Bergljot Baklien, Unni Krogh *Evaluering av Mosaikk - et program under Norsk kulturråd*, Norsk kulturråd, 2002

av meget varierende karakter, fra magedans og sigøynerfestivaler til kunstutstillinger på Henie Onstad Kunstsenter, ble de valgt ut fra fire hovedsatsinger:

- Tilgjengelighet og møtesteder (prosjektene skulle styrke møtestedene for scene- og billedkunstnere, musikere og forfattere med minoritetsbakgrunn og øke samspillet mellom dem og "norske" kunstnere);
- Rekruttering, kvalifisering og profesjonalisering (kunstpedagogiske tilbud til både barn og voksne, for at talenter med minoritetsbakgrunn kunne utvikle seg faglig);
- Lokale og regionale utviklingsprosjekter (disse prosjektene skulle bli forankret i kommunenes egne målsettinger og sikre deltakelse av kunst- og kulturinstitusjoner i ulike regioner);
- Informasjon, dialog og utvikling av kunnskap (etablering av eget kunnskaps- og rådgivningskontor for flerkulturelle tiltak i kultursektoren, som skulle arbeide med veiledning, kurs og seminarer)

Mosaikk-programmet var kun knyttet til integrering av flerkulturelle uttrykk og minoritetskunstnere i kunstfeltet. Programmet hadde ikke fokus på integrering av innvandrere i det norske samfunnet i større sammenheng. Mosaikk-programmet hadde følgende tre hovedmål:

1. Å fremme og integrere fler- og tverrkulturelle uttrykk i de etablerte kunst- og kulturpolitiske ordningene og i kunstinstitusjonens daglige virke.
2. Å styrke minoriteters muligheter for kulturell utfoldelse på egne premisser.
3. Å bedre minoriteters deltakelse i kunst- og kulturlivet som utøvere, som publikum og som ressurspersoner.

(NOU 2013:4, s. 215-216)

Alle prosjekter ble kategorisert i åtte kategorier: kunstprosjekter, barn og ungdom, utdanningsprosjekter, kulturpolitiske prosjekter, festivaler og kulturer, seminarer og workshoper, kulturverksteder og kulturmøter og annet (der tildelinger ikke passet inn i de øvrige kategoriene).

Evalueringsene av programmet viste at ovennevnte tiltak bidro til å synliggjøre kunstnere med minoritetsbakgrunn og deres behov og oppfordret til mer tydelige og nyanserte debatter om mangfold av kulturuttrykk i medier. Imidlertid bidro ikke tiltakene til økt deltakelse fra flerkulturelle kunstnere i kunstlivet eller kulturell utfoldelse på egne premisser.

Evalueringene viste også at det mest utfordrende var å inkorporere kunstnere med minoritetsbakgrunn i kulturinstitusjonene. Hovedbarrieren var ulik forståelse av kvalitet og profesjonalitet.

Premissene for samhandling lå i høy grad hos institusjonene som opererte med en kvalitets- og profesjonalitetsforståelse forankret i den vestlige kunstdiskursen. Kunstnere med minoritetsbakgrunn som representerer uttrykk som er vanskelig forenlig med rådende forståelser av kvalitet og profesjonalitet, ville lett bli ekskludert eller tvunget til å tilpasse seg. Gjensidig tilpasning på likestilte premisser ville være vanskelig.

(St.meld. nr. 32 (2007–2008), s. 160)

Evalueringene stilte spørsmål ved om kulturinstitusjoner i det hele tatt passer for integrering av flerkulturelle kunst- og kulturuttrykk:

Er den gamle europeiske kunstinstitusjonen i det hele tatt noe å strebe etter å komme inn i? Mange unge vestlige kunstnere gjør alt de kan for å unngå den. De forlater de gamle institusjonene til fordel for nye arenaer - nettet, kafeen, bedriften. Er det ikke ironisk at minoritetskunstnerne banker på når disse husene er i ferd med å miste sin verdi hos deler av den kommende vestlige kunstnergenerasjonen? Er det rett og slett derfor de begynner å slippe inn nå - kunstinstitusjonen er ikke lenger et hellig sted, dens ære står for fall, og de gamle husene trenger fornyelse?

(Gran, 2002, s. 85)

Anne-Britt Gran foreslo flere alternative løsninger for å fremme mangfold: videreutvikle de vellykkede prosjekter, utvikle flerkulturelle nettverk, innføre kvotering, synliggjøre ekskluderingsmekanismer og utsette kulturinstitusjonene for et visst politisk press.

I 2001 ble Mosaikk utviklet som eget program, mens Mosaikk-tilskuddet ble fordelt på fagområdene i Kulturrådet og inkorporert i det årlige tilskuddet til kunst- og kulturinstitusjonene. Hvert fagutvalg i Kulturrådet ble pålagt å utarbeide strategi for hvordan kulturelt mangfold kunne fremmes med hensyn til det enkelte fagområdes spesielle utfordringer. Ansvaret for å videreføre målsettingene om kulturelt mangfold ble overført til de ulike fagområdene. Til grunn for dette lå en idé om integrering og inkludering. Politikerne var bekymret for at opprettholdelse av egne avsetninger kunne stimulere til ghettoisering. De vurderte det også slik at for å oppnå reell likestilling i kulturlivet måtte kulturelt mangfold bli en integrert del av virksomheten i kunst- og kulturinstitusjonene.

3.2 Open scene-prosjektet

Parallelt med Mosaikk-programmet ble det introdusert et treårig signalprosjekt innenfor scenekunstheltet, *Open Scene*. Gjennom signalprosjektet skulle Det Norske Teatret inkorporere en flerkulturell dimensjon i sin ordinære virksomhet. Prosjektet fokuserte på

mangfold av uttrykksformer og integrering av flerkulturelle kunstnere inn i scenekunstinstitusjonene.

Dette prosjektet skulle både "åpne" institusjonsteatrene for flerkulturelle kunstnere og fornye teatrets repertoar med et innslag av stykker som skulle tematisere det flerkulturelle. Teatret engasjerte flere skuespillere med flerkulturell bakgrunn. Jeg tror ikke at tanken gikk så langt som å gjøre flerkulturelle kunstnere til en likeverdig partner i den videre utformingen av institusjonen, men man ønsket å skape et nytt rom for å videreutvikle det som kalles en profesjonell flerkulturell kunst. I løpet av tre år (1998-2000) skulle en audition, flere workshops og fire oppsetninger gjennomføres. Alle disse aktivitetene skulle fremstille et bilde av den flerkulturelle virkeligheten i Norge. I tillegg skulle en skuespillerbank med flerkulturelle skuespillere bli opprettet med opplysninger om skuespillernes spesielle erfaring og kompetanse.

For å lede prosjektet ble det nedsatt et eget styre med medlemmer fra Norsk kulturråd og Det Norske Teatret. Ingen fra det flerkulturelle skuespillermiljøet fikk plass i styret. Det betyr at flerkulturelle kunstnere ikke har vært med på å fatte beslutninger i forbindelse med både organiseringen av prosjektet og det faglige innholdet. Open Scenes styre fungerte parallelt med Det Norske teatrets styre. Begge styrene skulle være rådgivende for teatersjefens kunstneriske virksomhet på lik linje. Teatersjefens oppgave var å velge det endelige programmet og ha ansvaret for repertoaret.

Med de to parallelt fungerende styrene ble Open Scene isolert fra teatrets ordinære aktivitet allerede i startfasen. Prosjektet fungerte som en suborganisasjon i teatret, som ikke hadde noen innflytelse på kunstneriske prosesser og arbeidsformer. Odd Are Berkaak, som evaluerte Open Scene slo fast:

En slik parallell mellom to organ ved teatret utgjør imidlertid ikke i seg selv en integrasjon av det flerkulturelle. Tvert imot vil man med rimelighet kunne si at all den stund det opprettes et eget kunstnerisk råd for det flerkulturelle repertoaret, er dette et virksomhetsområde *utenfor* den ordinære driften. Det er et godt eksempel på forskjellen mellom integrasjon og inkorporasjon. Ved å tildele dem et eget kunstnerisk råd fikk de et eget rom i institusjonen, men ved å ekskludere dem fra det egentlige kunstneriske råd, holdt man det effektivt utenfor den ordinære virksomheten.

(Berkaak, 2002, s. 36)

Den avgjørende definisjonsmakten lå hos teatersjefen og teatrets styre. I stedet for å etablere en dialog mellom teateret og prosjektet, ble kommunikasjonen preget av to

monologer. Open Scene fikk ingen påvirkningskraft på teatrets ordinære kunstneriske prosesser.

Prosjektets opprinnelige idé om å gjennomføre *blind-casting*, der man ser bort fra skuespillernes fysiske framtoning og kulturelle bakgrunn, fikk ikke støtte hos styringsgruppen. Dette førte til at flerkulturelle deltakerne ble stengt ute fra en del roller på grunn av sitt utseende og sin bakgrunn. De ble ofte tildelt roller kun etter utseende. "Flere av dem uttrykte at de hadde følt seg som "etniske figurer" eller "kleshengere". (...) De aller fleste har altså en opplevelse av at deres rolle som kunstnere ble definert på forhånd av noen andre. De var ikke medforfattere til sin egen profesjonelle identitet" (Berkaak, 2002, s. 23).

Det ble holdt fem workshops. De fleste flerkulturelle deltakerne har fremhevet at det var en ubehagelig opplevelse å være "de andre". På disse workshopene fikk skuespillerne først utlevert en tekst som de skulle lese. Siden en del av skuespillerne hadde bakgrunn fra et mer bevegelsesbasert teater eller dans, ble de satt i en ugunstig situasjon fra starten av. Norske instruktører har ikke tatt hensyn til skuespillernes individuelle ferdigheter og prestasjoner. De markerte med en gang hva de forventet av skuespillerne. De maktrelasjonene som ble etablert utelukket en dialog mellom likestilte parter.

Maktrelasjonene ble også reflektert i selve organiseringen av prosjektet. Det Norske Teatret har ikke tildelt Open Scene et fysisk sted i teatret. Alle scener og rom var opptatt ut sesongen 1998 i forbindelse med forberedelse til neste sesong, og det var ikke mulig for Open Scene å få egne øvingslokaler frem til våren 1999. Fra våren 1999 kunne prosjektets deltakere bruke prøvesaler etter som de var ledige. Dette førte til at de to første oppsetningene, *Blekkhusets natt* og *Et dukkehjem*, måtte legges utenfor Det Norske Teatret. Det var vanskelig å koordinere prosjektet under slike forhold.

En utfordring til som kom til syne i løpet av prosjektet var at norske instruktører aktivt brukte sine stereotyper om flerkulturelle uttrykk i oppsetninger:

Dette kunne være slike ting som at en aktør ble bedt om å stille opp i et såkalt "tradisjonelt" kostyme, men som vedkommende opplevde som "helt i motfase" til de oppgavene som skulle utføres. En danser forteller også at hun ble bedt om å gjøre "indiske" bevegelser som var helt fremmede for henne. Det var tydelig et bevegelsesmønster som inngikk i de lokale norske instruktørens forestillinger om indisk dans. Det hører her med til historien at vedkommende danser hadde flere års utdannelse i indisk dans både fra Norge og London.

(Berkaak, 2002, s. 43-44)

Flere av deltakerne med minoritetsbakgrunn har sagt etterpå at de ble gjort til statister. De ble oppfattet som amatører, mens de norske deltakerne ble oppfattet som profesjonelle. Det er naturlig at alle som er involvert i kunstnerisk produksjon anvender et kvalitetskriterium. Spørsmålet er hvilke kvalitetskriterier som brukes. I dette tilfelle ble Det Norske Teatrets kvalitetskriterier brukt. Prosjektet klarte ikke å endre måten Det Norske Teatret ordinært fungerer på. Det ble ikke tatt hensyn til det som Bourdieu (1996) kaller *symbolsk kapital*. Den symbolske kapitalen, som Det Norske Teatret har stridt for, var teatrets kunstneriske kvalitet og anerkjennelse. Men høy kunstnerisk kvalitet har ikke betydd det samme for teatret som for deltakerne i Open Scene-prosjektet. Det Norske Teatret ville videreføre sin estetikk og sine arbeidsmetoder i prosjektet og forventet at deltakerne skulle tilpasse seg teatrets estetikk.

Bourdieu (1996) skriver at i kampen om symbolsk kapital inntar agentene ulike *posisjoner*. Posisjonen er ikke tilfeldig; den kan være betinget av agentens sosiale bakgrunn, personlige ressurser og av feltets historiske utvikling. Institusjonsteatrene i Norge er monokulturelle og kanonorientert. I flere tiår har de bevart og videreført norsk nasjonal identitet innenfor den klassiske vestlige kanon uten å bli påvirket av fremmede impulser. "Det frie feltet" utviklet seg parallelt og hadde ingen innflytelse på institusjonens kunstneriske uttrykk. Derfor hørtes den flerkulturelle tanken fremmed ut hos institusjonsteatrene på denne tiden.

Odd Are Berkaak (2002), som evaluerte prosjektet, fremhevet at hegemoniet lå hos Det Norske Teatret gjennom hele prosessen. "Med hegemoni menes i denne sammenheng den form for makt som gjør seg gjeldende i estetiske og symbolske (kulturelle) sammenhenger" (Berkaak, 2002, s. 28). Berkaak har nevnt tre faktorer som definerer hegemoni. Det er:

- hvem som har makten og evnen til å bestemme hvilke parter som legitimt har anledning til å ytre seg
- hvem som har makten og evnen til å sette dagsorden
- hvem som har makten og evnen til å definere evalueringskriteriene

(Berkaak, 2002, s. 28)

Alle disse faktorene har gått i teatrets favør. Open Scene ble verken møteplass eller arena for likeverdig dialog. I sin evaluering anbefaler Berkaak å justere ambisjonene:

Alle forventninger om likeverdig dialog og full inkorporasjon burde vært fjernet all den stund de i praksis ikke lar seg innfri innenfor et slikt prosjekt ramme. (...) Det virker som om institusjonsteatrene ikke er egnede arenaer for denne typen endring på det nåværende tidspunkt. Man vil bruke unødig med tid og ressurser på å endre på institusjonene istedenfor å utvikle livskraftige miljøer... På et senere

tidspunkt kan man så tenke på å involvere institusjonsteatrene, men da som samarbeidsprosjekter mellom institusjoner, og ikke ved å invitere flerkulturelle enkeltindivider inn i institusjonenes maktstrukturer. Open Scene har vist at disse er for sterke til at det lar seg gjøre å etablere likeverdige dialoger.

(Berkaak, 2002, s. 69)

I motsetning til Gran, foreslår Berkaak å bygge opp sterke flerkulturelle institusjoner først og så begynne å legge til rette for en likeverdig dialog på tvers av kulturer. Hvis vi bruker Bourdieus feltbegrep, betyr det at Berkaak foreslår å bygge et flerkulturelt underfelt inn i scenekunstheltet med eget rom for muligheter, egne spilleregler og egne agenter. Dette ville føre til fremvekst av enda en monokultur innenfor scenekunstheltet, den flerkulturelle monokulturen. Forslaget ble ikke realisert.

Gjennomføringen av Open Scene-prosjektet identifiserte enda sterkere konflikter mellom en klassisk vestlig forståelse av kvalitet og mangfoldig estetikk. "Det scenekunsthaglige arbeidet ble langt på vei styrt ut fra estetiske kriterier i den vestlige kanon, og prosjektet evnet ikke å utvikle forståelse for et bredere sett av estetiske vurderingskriterier" (St.meld. nr. 32 (2007–2008), s. 160). Evalueringen konkluderte med at "oppfatningen av profesjonalitet er den største hindringen for at alle etniske grupper kan delta på lik linje innen scenekunsten" (St.meld. nr. 32 (2007–2008), s. 160). Berkaak foreslo å heve det faglige nivået hos skuespillere med minoritetsbakgrunn og opprette en kvoteringsordning ved Statens teaterhøgskole. Forslaget ble ikke gjennomført.

3.3 Mangfoldsmeldingen og videre satsing på mangfoldsarbeid

Samtidig med Mosaikk-programmet og Open Scene prosjektet etablerte Kulturdepartementet institusjoner, som har hatt kulturelt mangfold som kjerne i sitt arbeid. Internasjonalt kultursenter og museum (IKM) ble etablert i 1990. IKMs oppgave var å synliggjøre kvaliteten og mangfoldet i de tradisjoner og kunstuttrykk som har kommet til Norge med nye befolkningsgrupper. I tillegg var IKM et kompetansesenter for alle som arbeidet med flerkulturell formidling. Nordic Black Theatre ble stiftet i 1992. Teateret markedsførte seg som det eneste kosmopolitiske teater i Norden og var spesielt rettet mot scenekunstnere og ungdom med bakgrunn fra den tredje verden. Nordic Black Theatre driver i dag en teaterskole (Nordic Black Xpress). Skolen tilbyr 2 års skuespillerutdanning og har som mål å utvikle skuespillere med flerkulturell bakgrunn. I 1998 ble nettverket *Du store verden!* etablert.

Nettverket bestod av organisasjoner, institusjoner, artistgrupper og ressurspersoner fra kultur- og organisasjonslivet, som skulle fremme det kulturelle mangfoldet innenfor kunst- og kulturlivet i Norge. Nettverkets virksomhet omfatter i dag kunst- og kulturformidling, informasjonsvirksomhet, kompetanse- og påvirkningsarbeid og nettverksbygging, både nasjonalt og internasjonalt. Stiftelsen Horisont ble etablert i 2000. Stiftelsen arbeider i dag med kulturutveksling, kompetanseutvikling og den multikulturelle festivalen Mela, i tillegg til kulturverksteder, utstillinger og andre arrangementer. De nyetablerte flerkulturelle miljøene skapte nye arenaer for kunstnere med minoritetsbakgrunn, men de bidro i liten grad til å utvikle en mangfoldstenkning i Kultur Norge.

Neste steg for å integrere kulturelt mangfold i den allmenne kulturpolitikken ble gjort i St. meld. 48 (2002-2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Meldingen introduserte flere parallelle strategier for å fremme kulturelt mangfold i kultursektoren: gjennomføre tiltak og prosjekter som skaper møteplasser mellom det tradisjonelle norske kunstfeltet og kunstnere som representerer kulturelle mindretall, styrke kunstnerisk profesjonalitet hos de enkelte kunstnere med ikke-vestlig bakgrunn og videreutvikle særordninger for kunstnere med ikke-vestlig bakgrunn for å stimulere til at flerkulturelle kunstnermiljøer produserer kvalitetskunst på egne premisser. Meldingen framhevet at kulturpolitikken ikke lenger kunne basere seg på en forståelse av kultur som homogen, men at kulturen skulle ivareta det faktiske mangfoldet i samfunnet.

I 2002 kom den såkalte Mangfoldsmeldingen (St.meld. nr. 49 (2003–2004)), der departementet uttrykte en stor bekymring over at kunstnere med innvandrerbakgrunn og deres uttrykk blir marginalisert i møte med det institusjonaliserte kulturfeltet:

Det kulturelle mangfoldet i det norske samfunnet avspeiles bare i liten grad i det institusjonaliserte kulturfeltet. Mange kunstnere med ikke-norsk kulturbakgrunn opplever at de enten blir ignorert eller redusert til eksotiske innslag. Det kan være flere grunner til dette. En viktig faktor synes å være at det i sterk grad er storsamfunnet og den dominerende vestlige forståelsen av kunst, kvalitet og profesjonalitet som legger premissene også i kunstlivet. I en slik situasjon er det fare for at kunstnere med innvandrerbakgrunn og deres uttrykk blir marginalisert. Det kan også medføre at disse kunstnerne blir tvunget til å lære seg de norske og vestlige kodene og reglene uten at det er noe gjensidighet i møtet.

(St.meld. nr. 49 (2003–2004), s. 185)

Meldingen oppsummerte resultatene for de første mangfoldssatsingene og konkluderte med at til tross for systematisk politisk satsing på kulturelt mangfold, var kulturfeltet fortsatt preget av den vestlige kulturforståelsen. De ulike politiske virkemidlene som kvotering, spesielle programmer for flerkulturelle kunstnere, festivaler og integreringsprosjekter med

kulturinstitusjoner ble til engangstiltak og bidro ikke til utvikling av det estetiske mangfoldet og et mer pluralistisk kvalitetsbegrep. Derimot bidro disse tiltak til å sette i gang arbeidet med å rekruttere kunstnere og kulturarbeidere med minoritetsbakgrunn. Utfordringen med å skape mangfold av kulturuttrykk og mangfoldstenkning ble ikke løst, men tiltakene har bidratt til å sette fokus på flerkulturelle kunstnere og til å skape mangfoldig representasjon.

I mars 2004 ble Kulturløftet I presentert. Det var den rødgrønne regjeringens felles prioriteringer for norsk kulturpolitikk. Kulturløftet hevet kulturens status som ett av de prioriterte politikkområder i Norge. I løpet av stortingsperioden 2005-2009 var kultursatsingen økt med nesten 2 milliarder kroner (Kulturløftet. Politisk regnskap 2005-2009). Satsingen på inkludering og mangfold har blitt forsterket. I Kulturløftet I¹⁹, punkt 14 *Norge som flerkulturelt land* står det:

Det er viktig at det flerkulturelle perspektivet synliggjøres på alle felter i kulturlivet. Vi vil at kulturelt mangfold skal bli et grunnleggende premiss i kunst- og kulturpolitikken. Det er derfor viktig at de nasjonale kulturinstitusjonene gjenspeiler dette i sine produksjoner, og at det i tillegg gis støtte til aktører på det flerkulturelle feltet.

(sitert fra NOU 2013:4, s. 216)

Den største satsingen i Kulturløftet I var satsingen på Mangfoldsåret, som skulle markere starten på en utvikling der stimulering av kulturelt mangfold skulle bli et markant og gjennomgående trekk ved norsk kulturpolitikk.

3.4 Mangfoldsåret 2008

I 2007, etter ti års erfaring med å fremme kulturelt mangfold ratifiserte Norge *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions* og forpliktet seg internasjonalt til å gjennomføre en kulturpolitikk som legger til rette for et mangfold av kulturuttrykk. St.prp. nr. 76 (2005-2006) understreket at regjeringen i sin politikk legger til grunn UNESCOs forståelse av begrepet *kulturelt mangfold* og *mangfold av kulturuttrykk*. Mens politikerne på 1990-tallet snakket om etniske minoriteter og flerkulturelle samfunn, har mangfoldsbegrepet dominert etter at konvensjonen ble ratifisert.

Rett etter ratifikasjon av UNESCOs konvensjon lanserte regjeringen Stoltenberg II Mangfoldsåret 2008. Med St. meld. nr. 17 (2005-2006) ble det etniske mangfoldet igjen satt

¹⁹ I Kulturløftet II (2009-2013) ble mangfolds føringer forsterket.

på dagsordenen. I Mangfoldsåret valgte regjeringen å konsentrere seg om det etniske mangfoldet og om samspillet mellom nasjonale minoriteter, innvandrer kulturer og resten av befolkningen. I en kronikk i Aftenposten 15. mars 2006 beskrev daværende kultur- og kirkeminister Trond Giske målet med Mangfoldsåret slik: "Vår jobb må være å låse opp stengte dører og å rive ned barrierer som hindrer folk i å realisere sine evner, og sørge for at alle får de samme mulighetene. Dette handler om likeverd, ikke likhet".²⁰

Det norske Mangfoldsåret 2008 ble inspirert av det svenske Mångkulturåret 2006 og Sveriges erfaringer med dette. I forkant av Mangfoldsåret gjennomførte Norsk teater- og orkesterforening en kartlegging av kulturelt mangfold i institusjonene²¹. Foreningen undersøkte hvordan kulturelt mangfold ble ivaretatt når det gjaldt produksjon, publikumsarbeid og internt arbeid i organisasjonen. Foreningens medlemmer fra både de nasjonale og de regionale scenekunstinstitusjonene skulle rapportere om alle sine aktiviteter, som ble gjennomført i samarbeid med eller for minoriteter. Undersøkelsen viste at bare få institusjoner har tatt med kulturelt mangfold i overordnede mål og strategiplaner. Undersøkelsen viste også at det var en stor forskjell mellom teater og dans med hensyn til hvordan de tar stilling til kulturelt mangfold. Dansefeltet hadde nesten ingen begrensninger i forhold til etnisitet, språk eller tematikk og var en pådriver når det gjaldt "blind-casting", der scenekunstnere ble satt inn i roller uavhengig av etnisitet.

Undersøkelsen synliggjorde at det ble satt opp få produksjoner der profesjonelle kunstnere med minoritetsbakgrunn medvirket, og at disse oppsetningene sjelden ble satt opp på institusjonenes hovedscener. De fleste av de ovennevnte produksjonene var rettet mot barn og unge og/eller hadde barn og unge som utøvere. Det var få institusjoner som jobbet aktivt med å rekruttere kunstnere med minoritetsbakgrunn, men en god del av institusjonene hadde et bevisst publikumsarbeid for å nå nye publikumsgrupper, blant annet fra ulike minoritetsmiljøer.

Kartleggingen stilte spørsmål om hvordan institusjonene tolket begrepet kulturelt mangfold og hvordan begrepet kunne forstås i forhold til estetisk mangfold og etnisk mangfold. Svarene var meget forskjellige. Noen forsto begrepet som mangfold i tenkning, ideer, holdninger, mens andre kun tenkte på etnisitet og kulturelt opphav. Kartleggingen

²⁰ Giske, Ullmanns uutholdelige letthet, <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/Ullmanns-uutholdelige-letthet-6390666.html>, 21.09.2013

²¹ Norsk teater- og orkesterforening: Kulturelt mangfold i NTO-medlemmenes virksomhet. Notat av 19. april 2007.

synliggjorde også at kunstnere med minoritetsbakgrunn først og fremst ønsket å være profesjonelle kunstnere uavhengig av etnisk opphav og at det kunne være en utfordring. Ifølge foreningen var det vanskelig å utvikle strategier for å inkludere etniske minoriteter i kulturlivet uten å fokusere på etnisk opprinnelse.

I forkant av Mangfoldsåret publiserte departementet St. meld. 17 (2005 - 2006) 2008 *som markeringsår for kulturelt mangfold*. Meldingen tok opp viktige spørsmål, som reflekterte utfordringer knyttet til satsing på kulturelt mangfold:

- Hvordan kan et majoritetssamfunn legge til rette for at grupper og enkeltindivider fra minoriteter kan delta i og videreutvikle egne kulturaktiviteter?
- Hvilke virkemidler er hensiktsmessige i hvilke sammenhenger: kvotering, spesielle programmer, og/eller integrering i majoritetssamfunnets etablerte ordninger og institusjoner?
- Hvordan utvikle gjensidig kunnskap om og forståelse for forskjellighet på en måte som skaper aksept av og respekt for ulikheter i kulturuttrykk?
- Hvordan kan det etablerte kulturlivet i økende grad reflektere det flerkulturelle samfunnet?
- Hvordan legge til rette for nyskaping basert på det kulturelle mangfoldet?
- Hvordan på en best mulig måte å integrere kulturpolitiske og minoritetspolitiske prinsipper?

(St. meld. 17 (2005 - 2006), s. 235-236)

Mangfoldsåret skulle starte en prosess for å forme den nye kulturpolitikken som skulle legge til rette for mangfold av kulturuttrykk. Gjennom målrettet arbeid skulle aktørene i kulturfeltet stimuleres for å utvikle mange ulike tilnærmingsmåter til kulturelt mangfold. Meldingen formulerte både langsiktige og kortsiktige mål for satsingen med hensyn til institusjonene. De kortsiktige målene var å rekruttere kunstnere med minoritetsbakgrunn, samt å nå nye publikumsgrupper. Det langsiktige målet var at kulturelt mangfold skulle inngå som en naturlig del av institusjonenes ordinære virksomhet. Meldingen påpekte at det kulturelle mangfoldet fortsatt i liten grad ble gjenspeilet i det institusjonaliserte kunstfeltet og at hovedutfordringen var ulik forståelse av profesjonalitet i kulturinstitusjonene og hos kunstnere med andre kulturelle opphav. Derfor ble to strategiske tilnærminger valgt ut for Mangfoldsåret: å bygge opp profesjonalitet og kvalitet hos multikulturelle kunstnere, og å utvikle samhandling og samarbeid mellom institusjonene og multikulturelle kunstnere: "For å komme nærmere målet om et inkluderende kunstfelt er det behov for parallell satsing for å bygge opp profesjonalitet og kvalitet i minoritetsmiljøene selv og skape gjensidig fruktbare møter på etablerte og nye arenaer" (St. meld. Nr. 17 (2005-2006), s. 236).

Kultur- og kirkedepartementet har brukt tildelingsbrevene for 2008 til å pålegge alle organisasjoner og statlige institusjoner i kultursektoren å utarbeide mål og strategier, samt å gjennomføre konkrete tiltak for å markere 2008 som et år for kulturelt mangfold. Kravene var følgende:

1. Det skal utvikles arenaer/tiltak som stimulerer kulturaktører med bakgrunn i både majoritets- og minoritetskulturer til å utvikle samhandlings- og samarbeidsmønstre i henhold til programprofil, personalprofil og publikumsarbeid.
2. Institusjoner og organisasjoner skal utarbeide langsiktige strategier for inkludering av mangfoldsdimensjoner i virksomheten.

(Skogseth 2009, s. 109)

Departementet ønsket å involvere de etablerte kulturinstitusjonene både når det gjaldt utøvere og publikum. De skulle spille hovedrollen i arbeidet med å fremme kulturelt mangfold i landet. "Et viktig utfall av mangfoldsåret var at institusjoner med fast tilskudd fra Kulturdepartementet i tildelings- og tilskuddsbrev fra departementet ble bedt om å arbeide med kulturelt mangfold med hensyn til publikum, rekruttering og programmering" (NOU 2013:4, s. 218-219). Kulturelt mangfold skulle ikke utskilles som en egen sektor, og mangfoldsperspektivet skulle integreres som en del av virksomheten i de statlige kulturinstitusjonene. "I Mangfoldsåret ble det særlig pekt på at kulturinstitusjonene skulle ta ansvar for å legge til rette for et mangfoldig kulturliv" (NOU 2013:4, s. 218).

På oppdrag for Sekretariatet for Mangfoldsåret gjennomførte Egil Skogseth en analyse av organisasjonenes og institusjonenes rapportering om gjennomførte tiltak i forbindelse med Mangfoldsåret. Analysen viste at departementet ikke var helt klar på hva det la i kulturelt mangfold, og at 22,4 prosent av organisasjonene/institusjonene hadde ingen, en uklar eller en helt annen oppfattelse av hva kulturelt mangfold var. Dette førte til at institusjonene gjennomførte færre tiltak enn departementet forventet.

Gjennomgang av institusjonenes rapportering viste at flere institusjoner var skeptiske til departementets vektlegging av etnisitet i Mangfoldsåret: "Dette kan leses som sunn skepsis til departementale pålegg om å styre kulturvirksomheten i retning av å oppnå det store målet om å integrere etniske minoriteter i det norske samfunnet" (Skogseth, 2009, s.111). 64 prosent av institusjonene som responderte gjennomførte tiltak knyttet til programprofil, 46 prosent rapporterte om tiltak knyttet til personalprofil og 37 prosent rapporterte at de arbeidet med å involvere personer med etnisk minoritetsbakgrunn. Bare 16,5 prosent av kulturinstitusjoner/organisasjoner utarbeidet og/eller iverksatte en langsiktig strategi for økt

fokus på kulturelt mangfold. 4 prosent rapporterte om at de skulle utarbeide strategien etter at Mangfoldsåret var over.

Rapporteringen tydeliggjorde de utfordringene og områdene som departementet skulle jobbe videre med. Personalprofil var det området hvor organisasjonene/institusjonene gjennomførte flest tiltak. De fleste tiltakene gikk ut på å arrangere diverse seminarer, workshops, møter og å lage oppsetninger med deltakelse fra multikulturelle kunstnere. Når det gjaldt personalprofil, gikk de fleste tiltakene ut på å engasjere utøvende kunstnere. Rapporteringen understreket at det har vært en ekstra stor utfordring å få økt det etniske mangfoldet blant de utøvende kunstnere på grunn av den sterke konkurransen om jobbene i kulturektoren. For de institusjonene som hadde en fast stab var det spesielt utfordrende. Det var få kulturorganisasjoner/institusjoner som rapporterte at de hadde personer med etnisk minoritetsbakgrunn i administrasjonen, ledelsen eller styret. Derfor skulle departementet legge til rette for å rekruttere ledere og styremedlemmer med etnisk minoritetsbakgrunn for å sikre et langsiktig perspektiv for mangfoldsarbeid. Dessverre har ikke departementet fulgt disse tiltakene godt nok. Det er fortsatt nesten ingen ledere og veldig få styremedlemmer med minoritetsbakgrunn i Kultur-Norge.

De færreste tiltakene som ble gjennomført i løpet av Mangfoldsåret, ble knyttet til involvering av etniske minoriteter som publikum. De fleste organisasjoner/institusjoner som satset på et mangfoldig publikum, valgte ut produksjoner som de trodde minoritetsgrupper ville sette pris på. Veldig få institusjoner gikk i dialog med minoritetsbefolkningen og/eller gjennomførte publikumsundersøkelser rettet mot minoritetspublikum. Det var også overraskende at de fleste organisasjonene/institusjonene unnlot å utarbeide langsiktige strategier for inkludering av mangfoldsdimensjonen i virksomheten. Dette kunne ha sammenheng med at departementet ikke spesifiserte hva det mente med strategi eller at det var komplisert å planlegge et systematisk arbeid med kulturelt mangfold.

Rapporten fra Mangfoldsåret påpekte at kulturelt mangfold skulle bli frikoblet fra etnisitet. "Å etablere en årsakssammenheng mellom innvandring og kulturelt mangfold er å forenkle et komplisert spørsmål" (Skogseth 2009, s. 225). Kulturelt mangfold handlet ikke bare om innvandrere, men om dyptgående sosiale prosesser som forandret kulturens vilkår. Rapporten understreket at institusjonenes rolle skulle aktualiseres og institusjonene skulle fornyes:

(...) først må de nordiske institusjonene kvitte seg med sin tradisjonelle rolle som kulturens ombud på vegne av folket. Uten å åpne seg opp for omverdenen og dele sin makt med publikum og brukere, går institusjonene med ryggen inn i framtida. Da kan vi risikere at demokratiets bevilgninger står i stadig sterkere kontrast til et publikum som har vokst seg vekk fra institusjonene.

(Skogseth 2009, s. 225)

Rapporten kommenterte også spørsmålet om hvorvidt slike bevisstgjørings- og opplysningskampanjer som Mangfoldsåret var tilstrekkelig for å oppnå et mer inkluderende kulturliv.

Som det påpekes i rapporten, virker det som om troen på at bevisstgjøring var løsningen på utfordringen med å fremme kulturelt mangfold, ble sterkere jo høyere opp i den administrative styringskjeden man kom. Jo nærmere man kom kunst- og kulturprodusentene, jo mer etterspurte man praktiske og økonomiske løsninger på utfordringene.

(NOU 2013:4, s. 219)

På bakgrunn av de erfaringer som ble gjort i forbindelse med gjennomføringen av Mangfoldsåret, kom Sekretariatet for Mangfoldsåret med konkrete praktiske anbefalinger knyttet til mangfoldsarbeid i kulturinstitusjonene:

- Institusjonene bør utarbeide strategidokumenter der mangfoldsperspektivet er sentralt forankret. Videre oppfordres institusjonene til å utarbeide handlingsplaner og måleindikatorer som er relevante for deres virksomhet.
- Institusjonene oppfordres til å inngå tverrsektorielle samarbeidsprosjekter, så vel som samarbeid med kulturaktører med et interkulturelt perspektiv.
- Institusjonene oppfordres til å utrede muligheter for å ta initiativ til samarbeid med ungdomskulturarenaer.
- Ved nyansettelser bør transnasjonal erfaringsbakgrunn og/eller interkulturell kompetanse vurderes som en egen kvalifikasjon hos søkere.
- Kulturinstitusjoner oppfordres til samarbeid med NAV og IMDi²² om opprettelse av praksisplasser innenfor kvalifiseringsprogrammet *Ny sjanse*.

(Med forbehold om endringer, 2009, s. 21)

Etter min mening var svakheten ved disse anbefalingene at de ble rettet mot det organisatoriske mangfoldet framfor mangfoldet av kulturuttrykk. Anbefalingene sier ingen ting om den kunnskapen som er nødvendig for å sikre anerkjennelse av nye uttrykksformer. Etter min mening vil det ikke være mulig å åpne kunstfeltet for estetisk mangfold uten å definere et nytt og mer sammensatt kvalitetsbegrep og nye krav til profesjonalitet. Organisatoriske tiltak kan bare bidra til en økning av representasjon av kunstnere med

²² Integrerings- og mangfoldsdirektoratet

flerkulturell bakgrunn, mens kulturproduksjon fortsatt vil gjennomføres på institusjonenes premisser.

3.5 Inkluderingsmeldingen

Idéen om at mangfold skal være integrert som en del av den ordinære virksomheten ved kulturinstitusjonene ble ytterligere stadfestet i Meld. St. 10 (2011-2012) *Kultur, inkludering og deltaking* (inkluderingsmeldingen). Meldingen fremhever to tilnærminger til mangfoldspolitikken. Den ene er at mangfold skal være en integrert del av all virksomhet i kulturinstitusjonene som får statstilskudd fra Kulturdepartementet. Den andre tilnærmingen er gjennomføring av tiltak på enkelte områder for å stimulere utviklingen av kulturelt mangfold.

I inkluderingsmeldingen er begrepet kulturelt mangfold forklart med utgangspunkt i demokratiseringsprinsippet i norsk kulturpolitikk. Ifølge meldingen betyr kulturelt mangfold at:

- Så mange som mulig skal få tilgang til kulturtilbud
- Kulturbruken bør øke i alle sosiale lag
- Avstanden mellom sosiale grupper i bruk av kulturtilbud skal reduseres.

Med andre ord, alle i Norge har like muligheter til å delta og utvikle sine kreative kunnskaper uavhengig av sosioøkonomisk-, kulturell- eller religiøs bakgrunn eller funksjonsevne. Meldingen understreker at sektoren selv i større grad enn tidligere skal gå aktivt ut for å trekke inn nye deltakere og personer og grupper som står utenfor kulturlivet. Ifølge meldingen skal publikum over hele landet ha mulighet til å velge fra et godt og variert tilbud.

I mangfoldsmeldingen ble kulturelt mangfold i hovedsak omtalt som etnisk mangfold. Meld. St. 10 utvider mangfoldsbegrepet til et bredere begrep:

Det kulturelle mangfoldet omfatter alle uttrykk, ideer, kompetanse og kulturarv som finnes hos enkeltmennesker og i ulike felleskap i samfunnet. Kulturelt mangfold i kulturlivet handler således om å fremme mangfold i ideer, tanker og handlinger, om å fremme et estetisk mangfold, og om å fremme deltaking på tvers av sosial og kulturell bakgrunn.

(Meld. St. 10 (2011-2012), s. 12)

Kulturlivet skal oppleves relevant for alle grupper og individer. Det skal være preget av gjensidig respekt og interesser, og kunsten skal være uavhengig, dynamisk, utfordrende og av høy kvalitet. Meldingen beskriver også sosiale og kulturelle skiller i deltakelsen i kulturlivet, og at deltakelsen stort sett henger sammen med utdanning og inntekt. I tillegg viser inkluderingsmeldingen at innvandreres deltakelse i kulturlivet er sammensatt. Innvandrere fra Asia, Afrika, Sør-Amerika og Europa utenfor EU bruker aktivt biblioteker og tros- og livssynsmøter, men de er sterkt underrepresentert på andre arenaer som museer, scenekunst og musikk. Inkluderingsmeldingen viser også at deltakelsen i frivillige aktiviteter er lavere hos barn og unge med innvandrerbakgrunn.

Inkluderingsmeldingen understreker at offentlig finansierte kulturinstitusjoner skal ha en hovedrolle i arbeidet med å nå målet om større kulturelt mangfold, og at kultursektoren skal arbeide aktivt og systematisk med inkluderingssspørsmål for å gjenspeile mangfoldet i det norske samfunnet i større grad enn i dag:

I kraft av sine roller, sine kjerneoppgaver og sin kapasitet skal kulturinstitusjonene være sentrale drivkrefter på sine områder. Inkluderingsarbeid skal være en integrert og synlig del av strategi- og programarbeid, personalpolitikk og publikumsarbeid i alle kulturvirksomheter, som får statlig støtte.

(Meld. St. 10 (2011-2012), s. 9)

Departementet ønsker å åpne institusjonene for større mangfold og inkludering. Meldingen presenterer to sett av målrettede tiltak for å fremme kulturelt mangfold i institusjonene. Ett sett gjelder departementet, og ett sett gjelder kulturinstitusjonene.

Departementet skal oppnevne representanter med innvandringsbakgrunn og/eller mangfoldskompetanse i styrer og utvalg. Styret er viktig i institusjonenes strategitenkning og økonomistyring, og derfor bør styret ha en mangfoldskompetanse:

Kulturdepartementet legger til grunn at kunnskap om inkludering og mangfold skal sikres ved oppnevning av styremedlemmer til kulturvirksomhetene. Det er grunnleggende at styret er bredt sammensatt med både kunstfaglig, juridisk, økonomisk og politisk kompetanse. I tillegg bør det finnes kompetanse om mangfoldsarbeid og om de gruppene man ønsker å nå ut til. Styresammensettingen bør speile det demografiske mangfoldet i samfunnet og virksomhetens geografiske områder.

(Meld. St. 10 (2011-2012), s. 60)

I tillegg ønsket Kulturdepartementet at utvalg, ressursgrupper og referansegrupper, som departementet skal peke ut, skal ha medlemmer med kompetanse innenfor mangfold og inkludering. Departementet forplikter seg også til å opprette et nettverk for personer med minoritetsbakgrunn i styrende posisjoner.

Etableringen av aspirantordningen ved institusjonene er et viktig tiltak for å fremme kulturelt mangfold ifølge meldingen. Tiltaket skal hjelpe kunstnere med utenlandsk bakgrunn til å få tilgang til viktige kontakter og skape seg et nettverk, samt å lære hvordan institusjonene arbeider. Departementet definerer at målgruppen for aspirantordningen skal være nyutdannede kunstnere og kulturarbeidere og at det også skal være mulig å hospitere innenfor administrasjon, produsent- og arrangørvirksomhet. Institusjonene skal forplikte seg til å gi aspiranter meningsfulle oppgaver som sikrer faglig og kunstnerisk utvikling. Resultatet av opplæringen skal kunne måles. Departementet har lagt aspirantordningen til Norsk kulturråd. Ordningen skal evalueres etter tre år.

Departementet ville også innføre en kvalitativ evaluering av scenekunstinstitusjonene og samtidig å redusere omfanget av den årlige rapporteringen. Tidligere ble bare det frie feltet evaluert, og institusjonens oppfølging var kun knyttet til gjennomgang av deres egen rapportering. For første gang skal kvaliteten ved institusjonene evalueres av uavhengige eksperter.

Meld. St. 10 har også lagt til rette for mer systematisk publikumsarbeid og kulturformidling til skoleelever. Departementet har signalisert at det skal opprettet et 3-årig forsøks- og utviklingsprosjekt for å inkludere nye publikumsgrupper i kulturinstitusjonene. Prosjektet skal utvikles i samarbeid med 6 eller 8 utvalgte institusjoner og Norsk publikumsutvikling. Prosjektet skal bidra til å utfylle institusjonenes kunnskap om eksisterende og potensielle brukergrupper. Det skal også kartlegges mulige barrierer for deltakelse fra enkelte grupper i kulturlivet. I tillegg skal departementet sette i verk et treårig forsøk med kunstformidling til skoleelever i institusjonenes egne lokaler.

Meld. st. nr. 10 har presentert flere føringer knyttet til institusjonenes mangfoldsarbeid. Institusjonene skal:

- Ha kjennskap og oppsøke de faktiske og potensielle målgrupper og vurdere hvordan de kan nå flest mulig folk. Teatrene burde fungere som inkluderende møtesteder.
- Gjennomføre samarbeidsprosjekter med representanter fra det frie feltet
- Samarbeide og utveksle erfaringer med ulike typer etniske og flerkulturelle organisasjoner
- Utarbeide et program for publikumsutvikling. Publikumsutvikling burde reflektere forholdet mellom publikum og institusjon over tid. Teatrene skulle ha egne og unike innfallsvinklinger i publikumsarbeid, som skulle plassere publikum i hjertet av alt, som kulturinstitusjoner gjorde. Arbeidet burde omfatte grupper som står i fare for å bli ekskludert. Dette kunne være ulike grupper med svært ulike behov.

- Utvikle arbeidet med publikumsundersøkelser i det omfang og den kvalitet, som skulle gjøre institusjonene bedre i stand til å vurdere konkrete tiltak for å nå frem til befolkningsgrupper som bruker kulturtilbud i liten grad
- Øke antall skuespillere med innvandrerbakgrunn

(Meld. St. 10 (2011-2012))

Meldingen understreker også at for å lykkes med mangfoldsarbeidet bør institusjonene revurdere og supplere sitt tradisjonelle verdigrunnlag. Det har blitt foreslått en ny målstruktur og flere rapporteringskrav, som skulle gjenspeile arbeidet med kulturelt mangfold.

Institusjonene skulle rapportere om:

- Strategier og gjennomførte planer for å rekruttere og kvalifisere kunstnerisk personal med minoritetsbakgrunn.
- Publikumsarbeid som inkluderer minoriteter.
- Arbeid med større mangfold gjennom programprofil.

Mangfoldsarbeidet i institusjonene handler i hovedtrekk om en utvidet og oppsøkende formidling til et flerkulturelt publikum, samt en utvikling av mangfold av estetiske uttrykk, som er relevant for et stadig mer sammensatt publikum. St. Meld. 10 understreker at samarbeid er et nøkkelvirkemiddel for å fremme kulturelt mangfold i både det kunstneriske arbeidet og i publikumsarbeidet (Meld. St. 10 (2011-2012), s. 53). Inkluderingsmeldingen nevner et internasjonalt samarbeid, et samarbeid med andre institusjoner, det frie feltet og enkelte kunstnere. Meldingen understreket av det var viktig å samarbeide med kommuner, bydeler, virksomheter, bedrifter og diverse ikke-statlige organisasjoner, når det gjaldt publikumsamarbeid:

I slike møter mellom institusjonene og med andre miljøer ligger det et potensial for gjensidig kompetanseheving og for kunstnerisk nyskaping som kan medvirke til å gjøre scenekunsten relevant for et mer differensiert publikum med sammensatte kunstinteresser og kulturbakgrunner.

(Meld. St. 10 (2011-2012), s. 53)

Meldingen fremhevet at et samarbeid mellom det frie feltet og institusjonene kan gi gjensidig inspirasjon og mulighet til å nå ut til nye publikumsgrupper. Stor oppmerksomhet ble også viet til internasjonal samhandling. Departementet omtalte følgende virkemidler: internasjonale nettverk, utenlandske turneer, gjestespill, oppsetninger av utenlandsk dramatikk og diverse kompetansehevingstiltak. Departementet presiserte viktigheten av å utvide sine

utenlandske nettverk utenfor den vestlige kunsttradisjonen og mot det større uttrykksmangfoldet.

Meldingen viet også mye oppmerksomhet til institusjonenes arbeid med barn og unge. Kulturdepartementet mente at det utdannes alt for få kunstnere med utenlandsk bakgrunn i Norge i dag. Dette fører til store utfordringer knyttet til rekrutteringen av kunstnere med ulike kulturelle bakgrunn, som de fleste kulturinstitusjonene opplever. Ifølge meldingen velger de fleste utenlandske ungdommene andre yrker. Grunnen til det er at dagens kunstneriske tilbud til barn og unge ikke er godt nok tilpasset minoritetsmiljøene. Meldingen påpekte at det var viktig at scenekunstinstitusjonene på sikt utviklet egne opplæringstilbud til barn og unge og egne oppsetninger, der barna og de unge skulle være involvert i produksjonene. På denne måten kunne man vekke interesse for scenekunstheltet og utvikle nye talenter. Når det gjaldt dagens utfordringer med rekrutteringen av flerkulturelle kunstnere, foreslo meldingen å praktisere blind casting (Meld. St. 10 (2011-2012)).

Hovedgrepet i inkluderingsmeldingen var å styrke styringsdialogen mellom Kulturdepartementet og kulturinstitusjonene, når det gjaldt inkludering og mangfold. Meldingen synliggjorde at utvikling av kulturelt mangfold og mangfold av kulturuttrykk har blitt en av hovedtrendene i norsk kulturpolitikk og at departementet ser behov for mer detaljstyring på dette området. Dette vakte mye debatt og kritikk. "Flere kritikere hevdet at tiltaket innebar en utilbørlig politisk styring av kulturinstitusjonene og inngripen i deres kunstneriske frihet. En annen kritikk mot meldingen peker på at de store institusjonene så å si gis hovedansvaret for inkludering og mangfold i kulturlivet" (NOU 2013:4, s. 219).

Norsk teater- og orkesterforening har stilt seg meget kritisk til at "meldingen legger overstyrende politiske føringer på institusjonenes innholdsproduksjon på en måte som bryter med prinsippet om armlengdes avstand" (NTOs høringsuttalelse til Inkluderingsmeldingen). NTO mener at pålegg om å prioritere mangfoldsarbeidet, som skal være en integrert del av ordinær virksomhet, betyr at institusjonene er nødt til å nedprioritere andre satsinger. Etter min mening er det forståelig at kulturpolitikkerne støtter seg til kulturinstitusjonene, som både har en stor definisjonsmakt og forvalter en vesentlig del av statlig tilskudd til kunst og kultur. Men de fleste midlene som institusjonene forvalter, er låst i utgifter for faste ensembler, teknikerstaber, vedlikehold av teaterbygninger og administrasjon. I tillegg er institusjonsteatrene hierarkisk oppbygd og har en mengde faste rutiner og regler. For å bli toneavgivende for kulturelt mangfold, må institusjonene gjennomføre store endringer som

berører både deres organisasjonsstruktur og deres estetiske verdier. Den største svakheten med inkluderingsmeldingen etter min mening er at den ikke ble operasjonalisert. De mange gode intensjonene som meldingen framhever har ikke blitt realisert i praksis på grunn av manglende incentiver og manglende oppfølging fra departementet.

3.6 Kulturutredningen 2014

I mars 2011 oppnevnte regjeringen et utvalg, ledet av Anne Enger, som har fått i oppdrag å utrede utviklingen i norsk kulturpolitikk etter 2005 og vurdere relevansen av de nasjonale kulturpolitiske målene på bakgrunn av samfunnsutviklingen. Kulturutredningen 2014, som ble lagt frem for Kulturdepartementet i mars 2013, fremhevet viktigheten av målet om større mangfold i norsk kulturpolitikk: "Både rettferdighets- og demokratihensynet tilsier altså at det må være et mål å fremme mangfold i kulturlivet, men mangfoldsmålet må også sees som en selvstendig begrunnelse for kulturpolitikken" (NOU 2013:4, s. 88). Utvalget understreket at ønsket om å dyrke fram en nasjonal identitet, basert på en nasjonal enhetskultur, ikke lenger er holdbart.

I løpet av 1990-tallet fant det sted et språklig og ideologisk hamskifte i kulturpolitikken: Nasjon og nasjonal identitet gikk fra å være selvsagte orienteringspunkter til å bli sett på som problematiske kategorier, mens globalisering og transnasjonale kulturelle prosesser ble omdefinert fra trusler til kilder til kreativitet og utvikling... Parallelt med dette skiftet i synet på globaliseringen har mangfold blitt opphøyet til et nøkkelbegrep i kulturpolitiske debatter.

(NOU 2013:4, s. 45)

Utvalget viste til UNESCOs konvensjon og understreket Norges plikt til å opprettholde og utvikle variasjonsbredden av uttrykksformer i kulturlivet som en del av det globale kulturmangfoldet.

Utvalget fremhever at norsk kulturpolitikk må ta utgangspunkt i det mangfoldet og den kompleksiteten som preger kultursituasjonen i Norge i dag, men ser også en stor utfordring med dette.

Mangfoldsutfordringen kan på den ene siden sees som et rettferdighetsspørsmål, det vil si et spørsmål om å skape et kulturliv som er mer representativt for den faktiske befolkningen i Norge. På den andre siden kan det også sees som et spørsmål om hvordan man på en bedre måte kan gjøre det kulturelle mangfoldet som har oppstått i den norske befolkningen, til en ressurs i kulturlivet.

(NOU 2013:4, s. 48)

Utvalget slo fast at en stor andel av innvandrerbefolkningen er bosatt i byområder på Østlandet, og at dette ikke gjenspeiles i tilsvarende grad i kulturlivet, og særlig ikke i den profesjonelle og institusjonsbaserte delen av det. For å løse dette problemet foreslår utvalget å opprettholde og videreutvikle den infrastrukturen av kulturinstitusjoner som finnes i dag.

Utvalget mener at modellen for drift av scenekunstinstitusjoner man har i dag, må videreføres også i framtiden. Samtidig mener utvalget det er viktig å ta grep for å stimulere den kunstneriske produksjonen ved institusjonene og stimulere til at flere får ta del i den som publikummere. Etter utvalgets oppfatning bør ressursbruken på scenekunstheltet vis mer mot formidling og publikumsrettede aktiviteter. Det bør legges opp til en mer fleksibel drift av institusjonene, og eierstyringen av institusjonene bør i større grad enn i dag fokusere på kunstnerisk kvalitetsutvikling.

(NOU 2013:4, s. 132-133)

For at institusjonene skal bli friere til å omdisponere sine ressurser og kunne konsentrere seg mer om kunstnerisk kvalitetsutvikling og publikumsarbeid foreslår utvalget å redusere byråkratiet ved teatrene og å omlegge den politiske styringen av institusjonene. Utvalget foreslår å erstatte mål- og resultatstyringssystemer med styring gjennom institusjonenes samfunnsoppdrag, som skal danne grunnlag for eierstyringen.

Etter utvalgets oppfatning kan en slik klargjøring av samfunnsoppdraget være et fruktbart utgangspunkt for en omlegging av systemet for eierstyring av kulturinstitusjoner innenfor hele kulturfeltet. Utvalget mener samfunnsoppdrag kan være et godt begrep å benytte seg av i en slik sammenheng. Det indikerer at kulturinstitusjoner har et ansvar som strekker seg ut over deres faglige og organisatoriske grenser.

(NOU 2013:4, s. 300)

Samfunnsoppdraget skal variere fra institusjon til institusjon og bidra til bedre profilering av institusjonene og styring etter egenart og vesentlighet. Utvalget foreslår at hver kulturinstitusjon skal utarbeide sitt samfunnsoppdrag basert på tre hoveddimensjoner: kvalitet, publikum og mangfold. Styring gjennom samfunnsoppdrag kan ifølge utvalget begrense institusjonenes rapporteringsbyrde, forsterke deres ansvar og forpliktelser overfor samfunnet og legge grunnlag for kvalitative evalueringer. Utvalget ønsker at mangfold blir en av de tre hoveddimensjonene som alle kulturinstitusjoner skal evalueres og måles på.

Mangfoldsbegrepet har blitt aktivt brukt i norsk kulturpolitikk etter at Norge ratifiserte UNESCOs konvensjon om å verne og fremme mangfold av kulturuttrykk. På samme måte som i konvensjonen brukes begrepene kulturelt mangfold og mangfold av kulturuttrykk om hverandre. I kulturpolitiske debatter brukes ofte det mer generelle begrepet "mangfold". Dette er et verdiladet begrep, som de fleste politikere slutter seg til. Begrepet er ofte kritisert for å være upresist og tvetydig, fordi det kan brukes på forskjellige måter og skape forskjellige

betydninger. I Kulturutredningen 2014 presiserer utvalget at begrepet mangfold brukes i norsk kulturpolitikk på forskjellige måter:

Mangfold kan være et normativt begrep som beskriver et politisk *mål* eller en utopi. Det brukes da som en beskrivelse av et framtidig inkluderende samfunn eller av et omdefinert og romsligere nasjonalt fellesskap - som i "det nye norske vi" eller "samhold i mangfold". I andre sammenhenger er mangfold mer tenkt på som et *middel*. Da viser begrepet snarere til hvordan erfaringer av å befinne seg i uryddige og konfliktfylte kulturelle brytningsfelt kan være en viktig kilde til personlig utvikling, kreativitet og kunstneriske visjoner og dermed stimulere til nyskaping og et rikere kulturliv. Endelig brukes begrepet som en *situasjonsbeskrivelse*. Det kan da vise til variasjonen i uttrykksformer innenfor et kulturfelt eller i kulturlivet som helhet - det man kan kalle uttrykksmangfold - eller det kan vise til den tiltakende variasjonen i livsstiler og kulturelle identiteter som gjør seg gjeldende i den norske befolkningen.

(NOU 2013:4, s. 45)

Bruk av mangfoldsbegrepet for målbeskrivelse kan også medføre misforståelser. For eksempel er et av hovedmålene i scenekunstopolitikk å fremme større mangfold. Alle kulturinstitusjonene som mottar statlige tilskudd, er pålagt å utarbeide mangfoldsstrategier og fremme mangfold i programprofil, personalprofil og publikumsutvikling. Det er ikke alltid klart av politiske dokumenter hvilke befolkningsgrupper politikerne ønsker å satse på. Det kan være innvandrere, funksjonshemmede eller kvinner. Mangfoldsbegrepet brukes av og til for å beskrive en ønsket situasjon med likestilling. I neste kapittel vil jeg se på utviklingen av styringsdialog mellom kulturpolitikere og kulturinstitusjonene og på hvordan Kulturdepartementet operasjonaliserer og kommuniserer kravet om større mangfold til institusjonene.

Kapittel 4. Scenekunstinstitusjonenes rolle i norsk kulturpolitikk

Hvorfor satser kulturpolitikere i så stor grad på scenekunstinstitusjonene når de ønsker å fremme mangfold av kulturuttrykk på norske scener? Er scenekunstinstitusjonene, som har hatt en tradisjonell rolle som nasjonsbyggere og forvaltere av norsk kulturarv, mer egnet til mangfoldsarbeid enn det frie feltet? Kan institusjonene raskt endre sitt fokus fra å bygge en enhetlig nasjonal kultur til å fremme mangfold av kulturuttrykk? Er satsing på mangfoldsarbeid i scenekunstinstitusjonene historisk betinget? For å svare på disse spørsmålene vil jeg se på en historisk framvekst av scenekunstinstitusjonene i Norge og på utvikling av dialogen mellom norske politikere og scenekunstinstitusjonene. For å forstå dagens politiske satsing er det viktig å se på utvikling av norsk scenekunstopolitikk i et

historisk perspektiv. De fleste hovedmålene som Kulturdepartementet stiller til scenekunstinstitusjonene i dag, har sin opprinnelse i forholdene mellom teatrene og staten på 1800- og 1900-tallet.

4.1 Opprettelse og utvikling av scenekunstinstitusjonene

Dahl og Helseth omtaler 1814 som et "kulturpolitisk nullpunkt" i Norge (Dahl og Helseth, 2006, s. 15). "Etter bruddet med Danmark måtte det nye, selvstendige Norge både bygge opp de institusjoner som var gått tapt i 1814, og grunnlegge de nye som måtte til for å oppfylle det formål som i denne perioden ble det altoverskyggende: å begrunne og bevise Norge som en selvstendig kulturnasjon" (Dahl og Helseth, 2006, s. 15). Stortinget satset på nasjonale institusjoner etter mønster fra andre europeiske land. Billedkunst og litteratur ble prioritert. Den Kongelige Tegne- og Malerskolen åpnet i Christiania i 1822, og Nasjonalgalleriet åpnet i 1836. Fra 1836 startet Stortinget å utbetale kunstnerstipender til forfattere. "De første satsingene på kulturen var tydelig inspirert av det kontinentale Europa. De nye institusjonene skulle bidra til å spre den kontinentale kulturen også til Norge" (Meisingset, Matre, Horrigmo, 2012, s. 23). I tillegg til formidling av den kontinentale kulturen, skulle kulturpolitikken etablere og styrke "det norske". De første norske kulturinstitusjonene skulle bidra til å bygge opp og styrke nasjonalstaten, norsk identitet og det nasjonale felleskapet. I motsetning til andre europeiske stater, vokste flere av de første kulturinstitusjonene nedenfra. Dette førte til etablering av et allment mønster i norsk politikk, der staten ofte ga støtte til initiativer "nedenfra", framfor å starte initiativer "ovenfra".

Språket spilte en meget viktig rolle i den kulturelle nasjonsbyggingen. Det var nettopp språket som gjorde teater til en av de viktigste kulturpolitiske arenaene for 1800-tallets kulturelle nasjonsbygging (Dahl og Helseth, 2006, s. 88). Det første offentlige teatret i Norge, Christiania offentlige Theater, ble åpnet i 1827. Selv om dansk språk og danske skuespillere dominerte på norske scener frem til 1860-tallet på grunn av mangel på kompetente norske scenekunstnere, spilte det offentlige teatret en helt annen rolle enn de private dramatiske selskapene som eksisterte i Norge fra slutten av 1700-tallet.

Ved at teatret ble brakt ut av privatsfæren og inn i offentligheten, fikk det en helt annen funksjon enn tidligere. Som offentlig institusjon inngikk det i den pågående nasjonsbyggingen. At teatret i prinsippet ble tilgjengelig for alle lag av befolkningen, var et uttrykk for tidens demokratiske ånd. Offentlige

forestillinger ble dessuten gjenstand for kunstkritikk, og på den måten plasserte teatret seg sentralt i tidens kulturpolitiske debatt, ja det ble selve arenaen for denne.

(Dahl og Helseth, 2006, s. 43-44)

Selv om kulturen spilte en viktig rolle i nasjonsbyggingsprosjektet, var midlene som ble avsatt til kulturelle formål på 1800-tallet meget beskjedne og uregelmessige. Dette handlet stort sett om engangsutbetalinger til konkrete formål og stipender til enkelte kunstnere. Teatrene ble ikke prioritert gjennom hele 1800-tallet. De ble opprettet på privat initiativ og ansvar. Teatrene ble behandlet av politikerne som næringsforetak og måtte drives på kommersiell basis.

Med teaterloven av 1875 skulle staten komme til å fraskrive seg ethvert ansvar for teatrene, som nå ble endelig definert som næringsvirksomhet, underlagt markedets lover. Loven inkluderte også andre offentlige underholdningstilbud, etter hvert også kinoforestillinger. Statens rolle var redusert til å sanksjonere de kommunale vedtekter som regulerte orden og moral rundt disse virksomhetene.

(Dahl og Helseth, 2006, s. 47)

I motsetning til i andre europeiske land hadde ikke de norske teatrene status som kongelige eller statlige. De viktigste oppgavene til de norske teatrene på 1800-tallet var å frigjøre seg fra dansk påvirkning ved å skape et nasjonalt repertoar og ved å lære opp norske skuespillere. Marcus Jacob Monrad, professor i filosofi ved Universitetet i Christiania, skrev i 1854 sin avhandling "Om Theater og Nationalitet og om en norsk dramatisk Skole". I denne avhandlingen utformet han det første estetiske programmet for de norske teatrene. "Monrads estetiske program var utformet på et idealistisk grunnlag. Kunsten skulle "unngå "den forvirrede Mangfoldighed" og heller gi nasjonen et speilbilde som var "forklaret og forædlet" (Frisvold, 1980, s. 16). Monrad satte den enhetlige nasjonale kulturen opp mot "den forvirrede Mangfoldighed". Etter å ha sammenlignet vitenskapen og kunsten, konkluderte filosofen med at vitenskapen er den høyeste form for erkjennelse men at den bare appellerer til de intellektuelle. I motsetning til vitenskapen appellerer kunsten til menneskelige følelse og har derfor en stor gjennomslagskraft hos folk. Derfor tildelte Monrad kunsten en formidlende oppgave. Kunsten skulle styrke nasjonalfølelse og patriotisme i det norske folket. En slik tilnærming til kunst ble opprettholdt og utviklet av norske politikere frem til 2000-årene.

Forholdet mellom staten og institusjonene har vokst fram gjennom en felles historie som handler om nasjonsbygging, danning, utdanning og tradisjon. Utviklingen og opprettholdelsen av en felles, kulturell plattform for den unge nasjonalstaten Norge er trolig det tyngste dannelsesprosjektet i norsk kulturpolitikk, et moment som har holdt stand helt til den siste kulturmeldingen tonet dette ned i 2003 til fordel for kulturelt mangfold.

(Velure, 2006, s. 14)

Til tross for at politikerne satte pris på teatrene som nasjonsbyggere og folkeopplysere, måtte teatrene vente i flere tiår før de fikk statlig støtte. Både Bjørnstjerne Bjørnson og Henrik Ibsen prøvde flere ganger å overbevise norske politikerne om at staten skulle overta det økonomiske ansvaret for teatrene på grunn av teatrenes samfunnsrolle.

De henstillingene som kom til Stortinget ble skrevet for å samle bred oppslutning. Statsstøtten skulle medvirke til at teatret kunne stå uavhengig av skiftende smaksretninger. Den "mindreverdige" underholdning skulle erstattes av et innhold med moralske kvaliteter.

(Frisvold, 1980, s. 28)

Det hadde vært flere høringer på Stortinget i siste del av 1800-tallet om at teatrene skulle få fast støtte på lik linje med museer, biblioteker og offentlige foredrag, men støtten til teatrene ble stadig avslått av budsjettmessige hensyn. Frisvold fremhever to hovedgrunner til disse avslagene: norsk økonomiske liberalisme, der staten i minst mulig grad skulle regulere borgernes og samfunnets virksomhet, og bøndernes ekstreme sparingspolitikk (Frisvold, 1980). Men kanskje var det én grunn til. Flere av Stortingets medlemmer var fra provinsen, og de oppfattet teatrene som elitær borgerlig kunst. I 1890-årene, når Den Nationale Scene i Bergen søkte Stortinget om støtte, begrunnet teaterdirektøren sin søknad med at teatret ser sin oppgave i å være "en national Scene ogsaa for andre Byer end Bergen" (Frisvold, 1980, s. 36). Ideen om at teatret også kan være til nytte for befolkningen utenfor store byer bidro til positive reaksjoner fra mange av politikerne på Stortinget. Den Nationale Scene var veldig nær ved å få støtte denne gangen. "Å nå flere av befolkningen" begynte å være et av hovedargumentene, når teatrene søkte støtte.²³

4.2 Utvikling av en systematisk kulturpolitikk og den første støtten til teatrene

Det er først på 1900-tallet Norge begynner å føre en systematisk kulturpolitikk, som styrker ulike deler av kulturlivet gjennom økonomiske støtteordninger og lovreguleringer. De sentrale hovedoppgavene for kulturen var fortsatt nasjonsbygging og opplysningsarbeid. Fra århundreskiftet og fram til annen verdenskrig, vedtok Stortinget fortsatt beskjedne støtter til kulturinstitusjonene, men samtidig ble flere kulturområder lovregulert. I 1913 kom kinoloven, i 1920 kom loven om bygningsvern og i 1933 ble kringkastingsloven vedtatt. Det ble etablert

²³ "Å nå hele befolkningen" er i dag en av fem hovedmål, som kulturpolitikkerne stiller til scenekunstinstitusjonene. Målet er formulert i St. Meld. nr 32 *Bak kulissene* og framheves siden 2008 i alle tildelings- og tilskuddsbrev til scenekunstinstitusjoner.

viktige kulturinstitusjoner som Riksantikvaren og NRK. Det ble også etablert et statlig monopol på film og radio. Folkeopplysningsnemda la i 1934 fram sin innstilling som framhevet viktigheten av en helhetlig offentlig innsats for å fremme folkeopplysningsarbeid. Et år senere la Teaternevden²⁴ fram en innstilling med et forslag om statsstøtte til institusjonsteatre.

Nevden foreslo en lang rekke tiltak: fast statsstøtte til de viktigste sceneinstitusjoner finansiert over et Statens teaterfond ved hjelp av AS Vinmonopolets overskudd, og fulgt opp med offentlig styrerepresentasjon fra stat og kommune i teatrenes styrer. Videre et Statens teaterråd, og en egen teaterlov som skulle instituere bevilgningsordning for private teatre og sikre statsstøtte til andre. Videre foreslå nevden etablert et Riksteater, samt en 2-årig, statlig teaterskole.

(Dahl og Helseth, 2006, s. 165)

Fra århundreskiftet og til slutten av 1930-tallet fikk teatrene bare beskjedne engangsstøtter, men i slutten av 1930-årene innførte Stortinget de første faste tilskuddsordninger. Teaterdriften har etter hvert blitt akseptert som en offentlig oppgave. For å legitimere de faste statlige støtter, som teatrene begynte å få, utarbeidet Teaternevden langsiktige oppgaver og krav til teatrene.

Nevden forsøkte å etablere de første kulturpolitiske målsettinger for scenekunsten. Statsstøtten skulle bidra til at "teatrene fikk leve mens de oppdrar et større publikum til å søke og skatte god kunst. Nemden var forsiktig med å gi noe nærmere vurdering av hva som var "god kunst" (Frivold, 1980, s. 55). Nevden understreket at teatrenes innsats måtte ligge på et høyt kunstnerisk nivå, og at scenekunsten måtte organiseres slik at den kunne nå ut til hele befolkningen i den utstrekningen det var mulig (Frisvold 1980, s. 56). Gjennom sin prispolitikk, kontakt med skoler og diverse organisasjoner skulle teatrene rekruttere et nytt publikum. Teatrene ble også pålagt lønnsom drift. De overordnede målene som Teaternevden formulerte, høy kvalitet, å nå hele befolkningen og effektiv ressursutnyttelse, er fortsatt aktuelle for dagens scenekunstopolitikk.

Nevden formulerte også et scenekunstabegrep: "Den sceniske kunst er et kulturgode av høieste verdi, som det for enhver nasjon må være en uavviselig oppgave å oprettholde. Den har sin bestemte opdragergjerning å øve, likeså visst som universitet og skole har det" (Frisvold, 1980, s. 56). Nevden fremhevet teaterets opplysningsrolle og sidestilte teatret med skole og universitet. Teaternevden anbefalte følgende virkemidler for statlig scenekunstopolitikk:

²⁴Teaternevden ble oppnevnt av Kirke- og undervisningsdepartementet i januar 1935. Teaternevden bisto av representanter for teatrene, forfatterforeningen, de berørte kommuner og NRK. Gyldendals direktør Harald Grieg var nevdens formann.

statsstøtte, offentlig styrerepresentasjon, etablering av Riksteatret som statsinstitusjon, etablering av teaterskole og teaterråd og innføring av en teaterlov. De fleste av de ovennevnte teatervirkemidlene brukes aktivt den dag i dag.

Teatrenes folkeopplysningsrolle ble for fullt tatt opp i 1945. I september 1945 sendte en tverrpolitisk gruppe av kulturarbeidere et brev med tittelen "Vår kulturs fremtid"²⁵ til regjeringen. I brevet stilte kulturarbeiderne krav om en økt statlig innsats i kulturlivet, støtte til folkeopplysningsvirksomhet og fritidskultur, opprettelse av et riksteater og andre ordninger for å spre kunst i distriktene.

Det overordnede perspektivet i Kulturbrevet var at staten hadde et ansvar for å sikre produksjon og distribusjon av kunst og kultur som en del av det velferdsstatlige tjenestetilbudet. I årene som fulgte, ble kravene i kulturbrevet langt på vei innfridd av myndighetene. Det var denne nye oppfatningen av kulturpolitikk som en offentlig velferdsoppgave som banet veien for framveksten av en systematisk kulturpolitikk i etterkrigstiden.

(NOU 2013:4, s. 35)

Oppfatningen om at satsing på kunst og kultur er en offentlig velferdsoppgave ble styrket parallelt med økning av velferd og regulering av arbeidslivet. Staten blir mer og mer ansvarlig for å støtte kultur, først og fremst som et velferdsgode for befolkningen. Denne velferdstanken er fortsatt sterk i norsk politikk den dag i dag. Politisk satsing på det kulturelle mangfoldet fremfor det estetiske mangfoldet er et godt eksempel på det.

4.3 Demokratisering av kulturen og styrking av kulturinstitusjonene

Etter krigen ble staten en aktiv kulturpolitisk aktør. Hovedmålet for statens kulturpolitikk på denne tiden var kulturell demokratisering.

Som statsbærende parti i de første etterkrigstiåra ga Arbeiderpartiet opp sin alternative leierkulturstrategi og satset i stedet sterkt på demokratisering av høykulturen, blant annet gjennom etablering av de såkalte riksinstitusjonene for formidling av kunst og kultur (Riksteateret, Riksgalleriet, Den norske opera, Norsk bygdekino og Rikskonsertene).

(Mangset, 2012b, s. 11)

Den etablerte nasjonale kunsten og kulturen skulle spres ut i befolkningen.

"Kulturinstitusjonene fikk rollen som distributører av kulturpolitikken" (Meisingset, 2012, s. 24). Regjeringen fortsatte å støtte de eksisterende kulturinstitusjonene og opprette de nye. For

²⁵ Vår kulturs fremtid: et brev til den norske regjering 1945. Edition, 2. Publisher, Centraltrykkeriet, 1953

å skape norsk identitet var det viktig å skape en nasjonal enhetskultur. Den nasjonale enhetskulturen skulle bygges på tvers av regionale og lokale kulturforskjeller. Fram til 1960-tallet ønsket kulturpolitikerne å beskytte norsk kultur fra utenlandsk påvirkning. Et av tiltakene var etableringen av Norsk kulturfond og Norsk kulturråd i 1965. Formålet med Norsk kulturfond var "å verne norsk kulturarv, å bidra til utbygging av kulturinstitusjoner og å fremme kunstnerisk virksomhet. Norsk kulturråd ble opprettet for å bestyre kulturfondet og å være rådgiver for departementet" (NOU 2013:4, s. 36). I denne perioden styrket teatrene sin posisjon blant de andre former for kunst. Politikerne så teatrenes store formidlingspotensial. Fra å være en elitekunst for utdannede borgerskap i store byer, ble teatrene en demokratisk institusjon, som kunne nå folk i distriktene. I 1949 ble det nasjonale turnéteateret, Riksteatret, opprettet etter flere års debatt. Da fikk også de andre teatrene turnéplikt. Den Norske Opera ble opprettet i 1958 etter innstilling fra Det statlige Teater- og orkesterutvalg. Operaen ble etablert som en turnéorganisasjon med base i Folketeatret i Oslo. "I tråd med utvalgets innstilling skulle institusjonen være en Riksopera "for hele landet og samarbeide med lokale kor og musikkforeninger der det ble holdt forestillinger." (NOU 2013:4, s. 36) Dagens scenekunstpolitikk er fortsatt sterkt preget av demokratisering av høykulturen. Den Norske Opera & Balletts strategiske plan for 2010-2014 framhever at institusjonens misjon er "å være hele Norges operahus" (DNO&B Strategiske plan for 2010-2014).

Til tross for faste statlige støtteordninger slet teatrene fortsatt med økonomien, spesielt på 50-tallet. "Pengemangel og driftsunderskudd har vært et permanent fenomen i norsk teaterhistorie, men i løpet av 1950-årene ble situasjonen kanskje mer tilspisset enn under den økonomiske krisen i mellomkrigstiden. Samtidig ga de første etterkrigsårene ujevne kunstneriske resultater" (Frisvold, 1980, s. 135). Teaterkrisen ble forsterket av publikums svikt. Høykulturen var ikke så populær hos det brede publikum. Folk pleide å bruke fritiden sin på andre aktiviteter. Regjeringen var nødt til å øke statsstøtten til teatrene, for at de skulle overleve. I 1960 utpekte Stortinget en teaterkomité, som ble ledet av tidligere statsråd Jens Chr. Hauge (Hauge-komiteén).

Et utgangspunkt for Hauge-komiteén var å finne tiltak som kunne gi norsk teater en bredere sosial og geografisk kontaktflate. I de faste teaterbyene var det nødvendig å sikre et større publikumsunderlag, ellers i landet gjaldt det å tilfredsstille behovet for teater med flere turnéforestillinger.

(Frisvold, 1980, s. 155)

Komiteén ønsket å utforme konkrete krav som skulle stilles til de statsstøttede teatrene.

"Komiteén kom til at det kunne pekes på svakheter både ved forestillinger og repertoarvalg,

men dette kunne etter medlemmenes vurdering ikke gi noen hovedforklaring på besøksproblemet i norsk teater" (Frisvold, 1980, s. 137). Ifølge komitéen var publikumssvikt først og fremst et pedagogisk problem, og teatrenes oppgave var å vekke folks interesse for teater. Komitéen slo fast at teatrene måtte forbedre sitt salgsapparat og nå publikum gjennom abonnementer, gruppesalg og på andre måter. "Etter komitéens vurdering var det en stor del av befolkningen "som ikke finner fram til teatret individuelt, men som kommer - og kommer gjerne - når teaterbesøkene blir organisert, og helst når de blir koblet sammen med et opplysningsarbeid om teater" (Frisvold, 1980, s. 138). I denne sammenheng er det interessant at teatrene satser mer og mer på opplysningsarbeid i dag for å nå et større publikum. Skuespillere og formidlingsarbeidere reiser rundt på skoler, forteller om oppsetninger og inviterer til teatrene.

Målet med "å nå hele befolkningen" har alltid ligget i bunn i norsk scenekunstopolitikk. Satsing på kulturelt mangfold i scenekunstinstitusjonene er også sterkt preget av tanken om å nå hele den mangfoldige befolkningen. Men institusjonenes permanente utfordringer med å nå dette målet stiller spørsmål ved om målet er riktig satt. Skal alle scenekunstinstitusjonene nå hele befolkningen? Er alle scenekunstinstitusjonene egnet til å gjøre det? Hallfrid Velure skriver om flere paradokser som preger dialogen mellom kulturpolitikere og scenekunstinstitusjonene. (Velure, 2006) Kravet om "å nå hele befolkningen" er et av disse paradoksene.

På 50-tallet prøvde politikerne å finne incentiver for at teatrene skulle jobbe aktivt med å nå et større publikum. Hauge-komitéen foreslo i 1960 en ny støtteordning for scenekunstinstitusjonene som også inkluderte et premieringssystem ("bonus") for godt publikumsarbeid. Dette var en helt ny tilnærming til subsidiering av teatrene. Før dekket staten kun den delen av teatrenes underskudd som var resultat av svikt i billettsalget. Tanken ved dette var å garantere en stabilitet og en god repertoarpolitikk ved teatrene. Hauge-komitéen foreslo at statsstøtte til teatrene skulle inneholde både en generell driftsstøtte, som skulle tildeles på grunnlag av budsjettforslag fra det enkelte teater, og en "bonus" for et aktivt publikumsarbeid. I beregningen av den generelle driftstøtten skulle det spesielt tas hensyn til teaterets plikt til å sette opp forestillinger for barn og ungdom og til turnévirkosomhet. På den ene side brukte politikerne i økende grad teaterfinansiering som et virkemiddel for å nå målet med kulturell demokratisering. På den andre side ble teaterfinansieringen mer og mer oppfattet som en offentlig oppgave.

Teatrenes økonomiske vansker var ikke løst, men støtteordningen hadde gitt anledning til en vesentlig utvidelse av driften. Etter 1963 fikk fire av de statsstøttede teatrene egne bescener. Lite "lønnsomme" aktiviteter som barneteater og turnéer fikk en mer sentral stilling, og kunne til og med gi inntekter til den øvrige virksomhet.

(Frisvold, 1980, s. 155)

Innføring av bonuser bidro til at teatrene satset seriøst på publikumsarbeid, men målet med å nå hele befolkningen var fortsatt uoppnåelig. I 1967 skrev antropologen Guttorm Gjessing sin artikkel "Kunsten ut til Folket", der han stilte spørsmål ved den pedagogiske kulturformidling. Antropologen var meget skeptisk til at mennesker kan tilegne seg kunst gjennom passiv nytelse. Han mente at kunstopplevelsen trengte en aktiv innsats fra publikum, som i sin tur krever en generell minimums kunnskap om kunst. I artikkelen angrep Gjessing "de stivna stilformene" til de statsstøttede teatrene og foreslo å satse på amatørteatrene (Frisvold, 1980, s. 159).

Det kan bare en levende og aktiv teaterinteresse gjøre, en teaterinteresse som ikke innskrenker seg til premieresnobbleri i smoking, men som pulserer i heile folket, fra småbrukeren og fiskeren til generaldirektøren. En slik ny og i dag nær sagt utenkelig kontakt med folket vil gi teatret muligheter for endelig å arbeide seg ut av de stivna stilformene de ennå arbeider i, men som rettelig skriver seg fra forrige hundreår.

(sitert fra Frisvold, 1980, s. 159)

Tidsnyttingsundersøkelsen 1971-72²⁶ har også bekreftet at teaterforestillinger spilte en underordnet rolle for store norske befolkningsgrupper. Det gikk fram av undersøkelsen at utdanning, yrke og bosted var de hovedfaktorene som påvirket det enkelte individets teaterbesøksmønster. Både Bourdieus studier og dagens publikumsundersøkelser bekrefter dette. Allikevel satser kulturpolitikkerne fortsatt på scenekunstinstitusjonene for å nå målet om kulturell demokratisering, på tross av at institusjonene alltid har hatt store utfordringer med å nå et større publikum.

4.4 Den nye kulturpolitikken og videre institusjonalisering av scenekunsten

Kulturpolitikken på 1970-tallet omtales ofte som *den nye kulturpolitikken* og er kjent for fokuset på desentralisering og delegering av beslutningsmyndighet i kulturelle spørsmål til aktører på lokalt og regionalt nivå. Selv om den økonomiske støtten til de etablerte kulturinstitusjonene fortsatt vokste, skjedde det "en tydelig vending i den kulturpolitiske oppmerksomheten fra sentrum og over mot det lokale og regionale nivået i denne perioden.

²⁶ Tidsnyttingsundersøkelser ble gjennomført av Statistisk sentralbyrå i 1971-72, 1980-81 og 1990-91.

De fleste av de nye kulturpolitiske tiltakene som kom i denne perioden, ble satt ut i livet på disse nivåene" (NOU 2013:4, s. 38). På 1970-tallet kom de første stortingsmeldingene om kultur, St.meld. nr. 8 (1973-1974) *Om organisering og finansiering av kulturarbeid* og St.meld. nr. 52 (1973-1974) *Ny kulturpolitikk*. Disse meldingene bidro til at kursen i norsk kulturpolitikk ble endret fra "demokratisering av kulturen" til "kulturelt demokrati".

"Bakgrunnen for dette var en tiltakende kritikk mot politikken for spredning av rikskulturen, som ble beskyldt for å være elitistisk og ute av takt med befolkningens egne behov og ønsker med hensyn til kulturopplevelser" (NOU 2013:4, s. 38). Kulturpolitikken skulle baseres på kulturrelativistisk tenkning og vektlegging av de uttrykksformer, som ulike befolkningsgrupper opplever som meningsfylte.

I den nye kulturpolitikken skulle målsettingen om demokratisering av kulturen nås på helt nye måter.

Hovedgrepet besto i å demokratisere kulturen ved å oppvurdere kulturaktiviteter som tidligere hadde hatt ganske lav kulturell status: Folks egen kultur, dagliglivskultur og egenaktiviteter skulle anerkjennes mer eller mindre på linje med de tradisjonelle høykulturelle aktivitetene.

(Mangset, 2012b, s. 12)

For første gang ble tanken om kulturelt mangfold framhevet i norsk kulturpolitikk. Selve kulturbegrepet ble også utvidet og i tillegg til høykulturen omfattet begrepet nå også idrett, frivillighet og amatørvirksomhet. Fylkeskommunene og kommunene fikk mer kulturpolitisk ansvar. "Begrepsutvidelsen innebar også at skillet mellom høy- og lavkultur som avgjørende for hva som kunne støttes, ble mindre tydelig. Det som tidligere hadde vært lokale eller regionale subkulturer, ble nå oppgradert til "støtteverdig" (Meisingset, 2012, s. 27).

Det kulturpolitiske området ble institusjonalisert som eget felt i 1982. Kultur- og vitenskapsdepartementet ble opprettet. Før lå ansvaret for kulturpolitikk i Kirke- og undervisningsdepartementet. "Kulturen var ikke lenger altomfattende, men avgrenset. Kultur ble en egen sektor, etablert som et særskilt område. (...) Avgrensingen var nødvendig for gjennomføring og finansiering av den nye kulturpolitikken" (NOU 2013:4, s. 38).

Kulturpolitikken fra 1980-tallet og framover har utviklet seg i instrumentell retning (Mangset 1992 og 2012b, Røyseng 2006).

Betegnelsen instrumentell kulturpolitikk blir ofte spesifisert som en tendens til at myndighetene i økende grad betrakter kunst og kultur som et virkemiddel for å oppnå eksterne mål. Kunst og kultur knyttes til mange målsettinger på andre samfunnsområder. I mange sammenhenger framheves det at kultur kan bidra positivt til næringsutvikling, stedsutvikling, bosettingsstruktur, helse, integrering og så videre. Denne koblingen mellom kunst og kultur på den ene siden og gode formål på andre

samfunnsområder på den andre, tolkes i mange bidrag til den kulturpolitiske forskningslitteraturen altså som uttrykk for at kunst og kultur i økende grad brukes som et politisk instrument. Betraktet på denne måten framstår kunst og kultur som et middel og ikke primært som et mål eller en verdi i seg selv.

(Røyseng, 2006, s. 21-22)

Ideen om at kunst og kultur gir betydelige økonomiske ringvirkninger er ifølge Mangset et av de mest markante trekk ved norsk instrumentell kulturpolitikk (Mangset, 1992, s. 51). Påstanden om at hvert kulturtilbud genererer flere aktiviteter i forskjellige markeder (for eksempel: transport, bespisning, overnatting) ble ofte brukt for å forsvare store bevilgninger til kultursektoren. Den instrumentelle tanken medførte ytterligere institusjonalisering av scenekunstheltet. Både antall scenekunstinstitusjoner og finansiering økte betraktelig. I 1970 var det seks institusjonsteatre i Norge, hvorav tre teatre ble etablert i Oslo. Ti år senere, i 1980, var det allerede tolv institusjonsteatre. Mellom 1980 og 1990 ble det etablert enda fire nye teatre, tre av disse i fylker med eksisterende institusjonsteatre (Rogaland og Hordaland). En ny støtteordning til institusjonsteatrene ble innført i 1972. De fire statsstøttede teatrene har blitt til statlige aksjeselskaper. Staten løste ut private eierinteresser og overtok hovedansvaret for teatrene.

Samtidig med institusjonaliseringen av scenekunsten ble "det frie feltet" etablert. På 1970-tallet vokste det frem en hel generasjon av norske scenekunstnere som stort sett tok utdanning i utlandet og kom tilbake til Norge med andre tradisjoner og andre kunstuttrykk. Deres kunst kunne ikke kategoriseres som "nasjonal". De nye kunstnerne som hadde brutt de tradisjonelle norske genrer og hierarkier innenfor scenekunst, ble kalt "det frie feltet". Etter hvert skapte disse kunstnerne en ny modell for teaterproduksjon som baserte seg på små kjernegrupper eller enkeltpersoner som tok initiativ til å lage enkeltstående prosjekter. Disse prosjektene fremsto som frie, uavhengige og ikke målrettede. De var ikke en integrert del av det store norske prosjektet, men de hadde verdi i seg selv. Kulturrådet har fått ansvar for å støtte "det frie feltet" med små engangsbevilgninger, mens kulturdepartementet har beholdt ansvar for scenekunstinstitusjonene og har brukt dem som et virkemiddel i sin kulturpolitikk.

På 70-tallet ble også kunstnerpolitikken etablert. Stortingsmelding nr. 41 (1975-76) *Kunstnerne og samfunnet* framhevet kunstnernes dårlige levekår og inntekter og foreslo en ordning med garantert minsteinntekt og økt bruk av kunstnerens produkter. Forslaget førte til at kunstnerne fikk styrket sin posisjon betraktelig, blant annet gjennom forhandlingsretten. Kunstnerorganisasjoner har blitt forhandlingspartner for staten når det gjelder utformingen av kunstpolitikken. Organisasjonene fikk også i oppdrag å lage innstillinger til stipendsøknader

til departementet. "Dette førte igjen til en profesjonalisering og demokratisering av kunstnerorganisasjonene, som langt på vei framsto som moderne fagforeninger på 1970-tallet" (NOU 2013:4, s. 39). Medlemskap i slike organisasjoner har blitt tegn på kunstnerens profesjonalitet. Det ble etablert flere øremerkede støtteordninger for kunstnere både på sentralt, regionalt og lokalt nivåer.

4.5 Sentralisering av kulturpolitikk og New Public Management

Ut over 1980-tallet utviklet det seg en ny liberal tenkning i kulturpolitikken. I 1981 ble kringkastingsmonopolet avviklet og flere TV- og radiokanaler ble etablert. Befolkningen fikk også tilgang til satellittoverførte kanaler fra utlandet. Mediemangfoldet bidro til store kulturelle og samfunnsmessige endringer. Kulturdepartementet begynte å hente inn kunstfaglig kompetanse fra diverse organisasjoner, de enkelte kunstnere og forskere. Dette førte til at kunstnerorganisasjonene ble svekket, og kulturinstitusjonene ble fristilt etter markedsmodellen. "Instrumentaliseringen fikk flere konkrete uttrykk. På nasjonalt plan ble det strengere krav til egeninntekter for de store kulturinstitusjonene. Minst 20 prosent av budsjettet skulle komme fra salg av billetter" (Meisingset, 2012, s. 28).

I 1986 innførte regjeringen et nytt inntektssystem for kommunene. Et stort antall av øremerkede tilskudd ble erstattet av rammetilskudd for hver av sektorene. Ordningen innebar en desentralisering av beslutningsmyndighet slik at de lokale prioriteringer på mange områder ble overlatt til kommunene. Kommunene sto fritt til å prioritere innenfor de begrensninger som gjeldende lover og forskrifter måtte sette. Siden kultursektoren var lite regulert på denne måten, valgte ofte kommunene å bruke "kulturpengene" til andre formål. "En undersøkelse gjort i 1987, altså ett år etter innføringen av det nye inntektssystemet, tydet da også på at kulturen var i ferd med å tape noe terreng. Det var første gang på over 20 år at man kunne registrere en lavere prioritering av kultur enn av andre kommunale sektorer" (Dahl og Helseth, 2006, s.246). Dette førte til at staten igjen begynte å øke tilskudd til kulturformål på 1990-tallet. Men denne gangen ønsket regjeringen at utbetalingene skulle bli mer målrettede og oversiktlige.

"I andre halvdel av 1990-årene ble norske scenekunstinstitusjoner innlemmet i systemet med mål- og resultatstyring (MRS) som i norsk sammenheng er et av mest brukte konseptene under reformparadigmet New Public Management (NPM)" (Røyseng, 2006, s.

125). Overgang til mål- og resultatstyringssystemet skulle bidra til å dreie fokuset bort fra byråkratiske regler og over på faktiske resultat. MRS er fortsatt et hovedstyringssystem i den norske stat. I følge dette systemet definerer departementene for hvert budsjettår hovedmål for sine underliggende etater, virksomheter og selskaper. Disse hovedmål kommuniseres i tildelings-/tilskuddsbrev sammen med tilsagn om fullmakter, bevilgede midler til neste budsjettår og krav om rapportering på måloppnåelse. Etter at året er over rapporterer underliggende etater, virksomheter og selskaper om sine resultater. Departementet analyserer rapporteringen og legger den til grunn for sin styring og budsjettarbeid.

På denne måten har man på den ene siden forsøkt å skjerme det politisk-administrative nivået fra detaljer i den daglige driften av de underliggende virksomhetene, og på den andre siden prøvd å skape rom for en større utnyttelse av den fagkompetansen de ulike driftsenhetene besitter. De underliggende virksomhetene skal i prinsippet arbeide nokså fritt med utgangspunkt i mål som er definert av det politiske systemet. Målene skal være av overordnet karakter slik at en unngår unødig detaljstyring. (...) Alt i alt har man på denne måten forsøkt å klargjøre rollene mellom de involverte partene i offentlig tjenesteproduksjon: Det politiske nivået skal øke sitt styringsrom gjennom å vedta overordnede målsettinger. De utførende enhetene skal med utgangspunkt i sin fagkompetanse stå for en kostnadseffektiv og resultatorientert tjenesteproduksjon.

(Røyseng, 2006, s. 125)

Kulturdepartementets styring av kultursektoren ble lagt om etter mønster fra andre statlige forvaltningsområder. "Kulturdepartementet har her mer og mer inntatt rollen som en konsernledelse i forhold til kulturinstitusjoner som fungerer som selvstyrte resultatenheter" (Røyseng, 2006, s. 8-9).

Dahl og Helseth (2006) kaller norsk kulturpolitikk på 1990-tallet en "reversering" av den kulturpolitiske desentraliseringsprosessen. (Dahl og Helseth, 2006). St.melding nr. 61 (1991-1992) *Kultur i tiden* framhevet viktigheten av å styrke det nasjonale nivået i kulturpolitikken. Derfor har staten påberopt sitt ansvar for gjennomføring av kulturpolitikken. Departementet valgte igjen å støtte seg til kulturinstitusjonene, og kulturinstitusjonenes posisjon i kulturlivet ble styrket på nytt. Denne styrkede posisjonen førte til både økende finansiering og større politiske krav til kulturinstitusjonene, inkludert scenekunstinstitusjonene. Fra 1990-tallet begynte departementet å gi støtte til kulturinstitusjonene i hovedsak i form av rammetilskudd.

Fra 1995 ble institusjonsteatrene delt i to grupper: de nasjonale og de regionale. De nasjonale institusjonsteatrene begynte å bli 100 prosent finansiert av staten. De såkalte knutepunktinstitusjonene - Nationalteatret, Den Norske Opera, Det Norske Teatret og Den Nationale Scene - begynte å få nesten alle utgifter dekket. I dag utgjør teater, opera og dans

den største posten på kulturbudsjettet. De får årlig cirka 20 prosent av de samlede statlige bevilgninger til kulturelle formål. Takket være Kulturløftet I og II, som antydte at minst en prosent av statsbudsjettet skulle gå til kulturformål innen 2014, er scenekunstsektoren inne i en fase med sterk vekst med hensyn til bevilgninger.

På 1990- og 2000-tallet ble det gjort bare ett forsøk på å redusere bevilgninger til scenekunstinstitusjonene. I scenekunstutvalgets utredning fra 2002 ble det fremlagt forslag om å nedjustere tilskuddene til institusjonene og legge større vekt på programfinansiering med konkurranse mellom scenekunstprosjekter. Dette skulle redusere skillet mellom institusjonene og det frie feltet. Forslaget vant ikke fram på grunn av stor motstand fra institusjonene. Dermed får scenekunstinstitusjonene fortsatt generøse tilskudd over statsbudsjettet.

"Historien om norsk scenekunstopolitikk er i all hovedsak en historie om institusjonsbygging for å nå overordnede politiske mål om kulturspredning og tilgang til scenekunst over et spredt befolket land" (Grund, 2008, s. 175). Scenekunstinstitusjonene spiller fortsatt en hovedrolle i utviklingen av norsk scenekunstopolitikk.

Kulturinstitusjonene er den arenaen i samfunnet som framfor noen annen gir kunstnere og fagfolk rammevilkår for å utøve og utvikle kunst og kultur på høyt nivå. De har en viktig rolle som forvaltere av landets kulturarv og samfunnsminne. Som sådanne har de en identitetsbyggende rolle for befolkningen og tjener som landets utstillingsvinduer mot omverdenen. Kulturinstitusjonene har også en faktisk og potensiell rolle som drivkrefter for utvikling i det øvrige kulturlivet.

(NOU 2013:4, s.44)

Denne passasjen om kulturinstitusjonene i Kulturutregningen 2014 viser hvor dypt den institusjonelle mentaliteten hos politikerne sitter. Kulturinstitusjonene har blitt til det største men ofte minst effektive virkemiddelet i norsk kulturpolitikk. På 1950-tallet brukte politikerne scenekunstinstitusjonene til å spre høykultur ut i distriktene, i dag brukes institusjonene for å fremme mangfold. I sin bok "Teatret i norsk kulturpolitikk" fra 1980 reiser Frisvold et interessant spørsmål:

I dag går ca en fjerdedel av statens "kulturbudsjett" til teaterdrift. Sett på bakgrunn av den begrensede kontaktflate kunstarten har med befolkningen, vil et spørsmål stå sentralt: Hvorfor har landets politikere og bevilgende myndigheter valgt å gi teatret en så sentral stilling? (...) Når de forskjellige kunstgrenene har fått en noe ulik behandling, kan dette ha sammenheng med den mer tilfeldige (eller manglende?) målsetting for statens kulturpolitikk.

(Frisvold, 1980, s. 176)

Dette spørsmålet kan stilles i dag også. Etter mange år med dårlige erfaringer med å nå hele befolkningen gjennom teaterproduksjoner, satser departementet på institusjonene når det gjelder mangfoldsarbeid. Hvorfor satser ikke departementet på det frie feltet som er mer fleksibelt og kanskje mer egnet til å fremme mangfold? Hvorfor fortsetter politikerne å bruke den største delen av tilgjengelige midler til å støtte de store og lite fleksible scenekunstinstitusjonene? Jeg vil drøfte disse spørsmålene ved hjelp av estetiske teorier i neste kapittel.

Kapittel 5. Scenekunstinstitusjonene som et felt for kulturell produksjon

5.1 Scenekunstinstitusjonene og "det frie feltet"

Det finnes i dag to hovedaktører i det store scenekunstheltet: de institusjonelle teatrene og "det frie feltet". Disse aktørene representerer ulike syn på kunst og har ulike kriterier for hva som er profesjonell kunst av høy kvalitet. De bidrar til å definere hva som er kunst, og hva som ikke er kunst og dermed faller utenfor feltet. Institusjonell scenekunst plasseres ofte historisk under rubrikken "nasjonal" og "tradisjonell", mens "det frie feltet" defineres stort sett som "nyskapende". Begge aktørene består av hver sin avgrensede gruppe kunstnere som har sin avgrensede kunstneriske uttrykksform. Spenningen mellom de to hovedaktørene i feltet er ikke stor fordi hver av dem har en egen posisjon og en egen nisje. De har forskjellige støtteordninger, utdanninger, rekrutteringer og kunstdefinisjoner. De utvikler to parallelle monokulturer.

Skillet mellom institusjonsteatrene og det frie feltet handler om flere forhold, herunder organisering og finansiering, samt kunstsyn og ideologi. Mens institusjonsteatrene mottar faste rammebevilgninger fra Kulturdepartementets budsjett, søker de frie gruppene om midler fra støtteordninger forvaltet av Kulturrådet. Det er også vesentlige forskjeller i hvordan målsettingene for de ulike støtteformene følges opp av forvaltningen. Støtten til det frie feltet forvaltes med en sterkere kunstfaglig vektlegging enn støtten til institusjonsteatrene, hvor det målbare og instrumentelle vektlegges i sterkere grad.

(NOU 2013:4, s. 117)

"Det frie feltet" baserer sin virksomhet i hovedsak på de enkelte kunstneriske prosjektene, som finansieres og styres av Kulturrådet. Finansieringen baseres på kvalitetskriterier, som fastsettes av uavhengige faglige eksperter gjennom evalueringer av programmer og prosjekter. Scenekunstinstitusjonene styres av Kulturdepartementet. De er organisert i hovedsak som

egne rettssubjekter, der staten og/eller kommune eier alle aksjer. Et unntak er Riksteatret, som i 1949 ble opprettet som en statlig virksomhet som skulle være et nasjonalt turnéteater.

Mesteparten av den offentlige finansieringen av scenekunstheltet er rettet inn mot nasjonale og regionale scenekunstinstitusjoner, noe som innebærer at scenekunstopolitikken i stor grad kan betegnes som institusjonspolitik. Parallelt med institusjonsbyggingen på 1970-tallet, vokste det også fram et fritt scenekunsthelt. Med «fri scenekunst» menes litt forenklet den teater- og dansevirksomheten som foregår *utenfor* de faste institusjonenes rammer. Det frie feltet er mangfoldig og omfatter alt fra avantgardistiske grupper til mer folkelige grupper med utspring i amatørteatermiljøer.

(NOU 2013:4, s. 117)

Kulturutredningen 2014 framhever at norsk scenekunstopolitikk betegnes som institusjonell og at "det frie feltet" først og fremst kjennetegnes av å være et kunstnerisk felt som ligger "utenfor" scenekunstinstitusjonene. Den delingen av kunst som ligger "innenfor" eller "utenfor" institusjonene legger til rette for den nesten ubegrensede makten som scenekunstinstitusjonene innehar i scenekunstheltet i Norge. Ifølge Foucault gjennomsyrrer makten alle forhold i samfunnet (Foucault, 1999, s. 105). Bruk av begrepsparet "innenfor" og "utenfor" i beskrivelsen av kunstnerisk tilhørighet er et godt eksempel på hvordan institusjonenes makt reflekteres i politiske dokumenter.

Fram til 2013 gjennomførte ikke Kulturdepartementet evalueringer av den kunstneriske virksomheten ved teatrene. I motsetning til "det frie feltet" skulle teatrene både definere kvalitetskriterier og vurdere kvaliteten selv. Dette ga teatrene en enorm maktposisjon i feltet. Makten forsterkes med en skjev fordeling av statlige midler mellom disse to gruppene.

Mellom 80-90 % av den offentlige støtten til scenekunst går til etablerte institusjoner. Av dette igjen går så mye som mellom 60 og 70 % til de 5 største institusjonene. Norsk kulturfond, forvaltet av Norsk Kulturråd, fordelte i 2006 drøyt 45 millioner kroner til scenekunst fordelt på alle de ulike støtteordningene som rommer alt fra produksjon av forestillinger, forprosjekter, tekstutvikling og formidling og gjestespill. Til sammenligning fikk Nationaltheatret alene drøyt 122 millioner kroner i samme periode.

(Velure, 2006, s. 3)

Vi kan sammenligne disse tallene med tallene fra budsjettforslaget for 2014. 79 prosent av den offentlige støtten til scenekunst går i 2014 til institusjonene. Av dette beløpet går 66 prosent til de nasjonale institusjonene og 13 prosent til de regionale teatrene. Nationaltheatret får 181,82 millioner kroner, mens hele det frie feltet må nøye seg med 129 millioner kroner (Prop. 1 S (2013-2014)). Vi ser at tendensen er den samme. Til tross for at kulturpolitikkerne den siste tiden har høstet mye kritikk fra forskjellige hold for institusjonalisering av scenekunstheltet, fortsetter de å prioritere institusjonene både økonomisk og politisk. En slik

maktkonsentrasjon av både økonomiske og politiske midler er, etter min mening, meget uheldig fordi all utvikling i feltet foregår på institusjonenes premisser. De definerer kravene for kvalitet og profesjonalitet, de eier de fleste produksjonsmidlene, de har en forutsigbar og stabil økonomi, som gir mulighet til å gjennomføre og formidle store kunstneriske prosjekter, de har et godt omdømme blant befolkningen og de har sist men ikke minst sitt kjernepublikum. Det frie feltet har marginale økonomiske ressurser, mangler produksjonsmidler, har ikke fast publikum og er avhengig av "storebror". Ved et slikt system kan en politisk satsing i feltet bare lykkes hvis scenekunstinstitusjonene støtter satsingen.

5.2 Departementets styring av scenekunstinstitusjonene og prinsippet armlengdes avstand²⁷

Foucaults regjeringsbegrep kan bidra til å belyse departementets styring av scenekunstinstitusjonene og maktforholdet som oppstår mellom departementet og institusjonene i et helhetlig perspektiv. Ifølge Foucault danner statlig styring et komplekst system av institusjoner, prosedyrer, strategier, analyser og taktikker (Foucault, 2002, s. 68). Foucault fokuserer også på måten de styrende og de styrte tenker på, og på deres mentalitet. I mine analyser av styringsforhold mellom Kulturdepartementet og scenekunstinstitusjonene bruker jeg Foucaults regjeringsspektiv.

De fleste scenekunstinstitusjonene eies helt eller delvis av staten. Som eier kan staten styre institusjonene gjennom generalforsamling, vedtekter og styresammensetting. Scenekunstinstitusjonene kan også styres gjennom vilkår knyttet til tilskudd. Prinsippet om armlengdes avstand ligger til grunn for departementets styring. Prinsippet innebærer at staten som eier av institusjonene bare kan styre dem på overordnet nivå, uten å blande seg inn i teatrenes kunstneriske frihet. Dette betyr i praksis at styret, som velges av eieren, får ansvar for å ansette en kompetent teatersjef, som igjen får fullstendig ansvar for den kunstneriske produksjonen. Verken styret eller departementet har rett til å instruere teatersjefen i kunstneriske spørsmål. Dette medfører en enorm maktkonsentrasjon hos teatersjef. Teatersjefens kunstneriske preferanser påvirker teatrets kunstneriske produksjon internt, teatrets repertoar og teatrets profil. Teatersjefene som styrer de nasjonale

²⁷ I liberal-demokratiske stater brukes dette begrepet for å betegne noen generelle prinsipper for maktdeling. Innenfor norsk kulturpolitikk brukes begrepet som prinsipielt grunnlag for organiseringen av statlig kunststøtte.

scenekunstinstitusjonene legger også premissene for utvikling av det norske scenekunstheltet generelt.

Kulturdepartementet baserer sin styring av scenekunstinstitusjonene på fem hovedmål for scenekunstopolitikk som har ligget fast siden 2008:

1. Et profesjonelt tilbud av teater-, opera- og danseforestillinger og andre sceneuttrykk over hele landet
2. Høy kvalitet gjennom utvikling og fornyelse
3. Nå hele befolkningen
4. Større mangfold
5. Effektiv ressursutnyttelse

(St.meld. nr. 32(2007-2008), s. 16)

Departementet skal følge opp at teatrene bidrar til at målene på scenekunstoprådet nås, og at teatrene drives effektivt. For å følge opp måloppnåelse velger departementet hovedsakelig å bruke styring gjennom tilskudd framfor eierstyring. Grunnen til det kan være at tilskudd fra staten/kommune utgjør i gjennomsnitt 75 prosent av alle teatrenes inntekter. Departementet sender hvert år ett eller flere tilskuddsbrev til hver enkel institusjon med forutsetninger, som ligger til grunn for tilskuddet. Tilskuddsbrev inneholder de fem hovedmålene for regjeringens kulturpolitikk, supplert med resultatmålene og indikatorene, samt andre årlige føringer fra departementet. Faren med å styre gjennom tilskuddsbrev er at departementet kan komme med flere føringer, som kan medføre detaljstyring av institusjonene. De fleste teatrene er uavhengige rettssubjekter og slik styring kan komme i strid med prinsippet om armlengdes avstand. Her er et eksempel på hvordan departementet utdyper målet om større mangfold i tilskuddsbrevet til Den Norske Opera & Ballett for 2013:

Inkludering, mangfold og tilgjengelighet

Kunst og kulturtilbudet skal være tilgjengelig for alle. På tross av stor økning i aktiviteten på kulturfeltet er det fortsatt store forskjeller i befolkningen når det gjelder bruken av kulturtilbud. Institusjonene må også være seg dette bevisst og tilstrebe både kvalitet og kunstnerisk bredde. Den grunnleggende forutsetningen for norsk kulturpolitikk er at kunsten har en egenverdi og at den skal være fri.

En inkluderende kultursektor er en sektor der alle har like muligheter til deltakelse og til å utvikle sine skapende ressurser, uavhengig av faktorer som sosioøkonomisk-, kulturell- eller religiøs bakgrunn eller funksjonsevne. Departementet legger til grunn at institusjonene utvikler måter å arbeide på for å ivareta hensynet til inkludering og mangfold gjennom alle deler av sin ordinære virksomhet.

Med utgangspunkt i Den Norske Opera & Balletts egenart og geografiske nedslagsfelt ber vi institusjonen i rapporten for 2013 redegjøre for hvordan kravet til mangfold og inkludering konkretiseres i institusjonen. Vi ber om en kort beskrivelse av Den Norske Opera & Balletts strategi for arbeidet med inkludering og mangfold, herunder hvilke mål, målgrupper og perspektiv som er særlig aktuelle for institusjonen og hva disse har resultert i så langt.

Departementet minner om at offentlig og privat virksomhet rettet mot allmennheten skal være universelt utformet, jf. lov om forbud mot diskriminering på grunn av nedsatt funksjonsevne. Dette gjelder også nye IKT-løsninger som er rettet mot allmennheten, jf. lovens § 11.

Det er en forutsetning for det tildelte tilskuddet at alle innehavere av ledsagerbevis for funksjonshemmede som kjøper billett til ordinær pris til et arrangement, gis rett til gratis billett for sin ledsager, eller at det tilbys rabattordninger som gjør at billettprisene for den funksjonshemmede og ledsager samlet ikke overstiger prisen for en ordinær billett.

(Tilskuddsbrev til DNO&B, 2013, s. 3-4)

I brevet blandes kulturelt og estetisk mangfold, inkludering, kunstnerisk frihet og publikumsdeltakelse. De fleste teatrene har allerede operasjonalisert mangfoldsbegrepet og prioritert konkrete prosjekter. I stedet for å ta utgangspunkt i det enkelte teaters prioriteringer, fortsetter departementet med generelle føringer om at teatrene må "ivareta hensynet til inkludering og mangfold gjennom alle deler av sin ordinære virksomhet" (Tilskuddsbrev til DNO&B, 2013, s. 3). Vedlegget til tilskuddsbrevet inneholder de såkalte resultatmål og resultatindikatorer for hvert av hovedmålene. Når det gjelder målet om større mangfold, fremmer departementet følgende resultatmål og krav til rapportering:

4. Større mangfold

4.1 Utvikle strategier og planer for å rekruttere og kvalifisere skuespillere og annet kunstnerisk personale med minoritetsbakgrunn.

4.1.1 Rapport om strategier og gjennomførte planer for å rekruttere og kvalifisere skuespillere og annet kunstnerisk personale med minoritetsbakgrunn.

4.2 Utvikle strategier for publikumsarbeid som inkluderer minoritetsbefolkningen.

4.2.1 Rapport om strategier og gjennomførte tiltak for publikumsarbeid som inkluderer minoritetsbefolkningen.

4.3 Utarbeide strategier for å sikre at kvinner og menn får like muligheter til kunstfaglige, tekniske og administrative posisjoner.

4.3.1 Rapport om strategier og gjennomførte tiltak for å sikre at kvinner og menn får like muligheter

(Vedlegg I til Tildelingsbrev til DNO&B, 2013)

Er målet om større mangfold i samsvar med den overordnede politisk styringen? Ja, fordi politikerne ønsker å demokratisere kulturen, og da bør kulturen speile det mangfoldet man opplever i det vanlige liv og være tilgjengelig for alle. Er operasjonaliseringen av målet om større mangfold i tilskuddsbrevet alt for detaljert og ikke i samsvar med prinsippet om armlengdes avstand? Etter min mening, ja. På den ene siden, er mangfoldsføringene alt for generelle og omfattende for å være til hjelp i institusjonenes prioriteringsarbeid, og på den

annen side griper de inn i teatrenes virksomhet (programprofil, personalprofil og publikumsarbeid) og kan derfor påvirke teatrenes kunstneriske valg.

Det fins ingen "armlengdeprinsippets hvitbok" som kan gi oss et entydig svar på "hvem som har rett"... Vi bør ikke oppfatte armlengdeprinsippet som et entydig enten-eller-prinsipp. Det dreier seg snarere om en kontinuerlig dimensjon mellom kunstnerisk autonomi og kulturpolitisk styring... Men problemene - og den kulturpolitiske diskusjonen - oppstår først når de overordnede føringene blir svært spesifikke.

(Mangset, 2012a, s. 48-50)

En av utfordringene ved tilskuddsorientert styring er at en slik styring krever en omfattende rapportering fra institusjonene. Fra år til år gjentar departementet et stort antall resultatmål og resultatindikatorer som teatrene må legge til grunn for sin rapportering. Disse målene og indikatorene er nesten like for alle scenekunstinstitusjonene og gjentas fra år til år uten hensyn til utvikling eller endringer. Gjennomgang av institusjonenes årsrapporter viser at institusjonene ikke følger alle rapporteringskrav de får fra departementet og unnlater å rapportere på en god del av indikatorene. Institusjonenes rapportering er ofte ganske lik fra år til år og ligner litt på et slags "byråkratisk ritual". Når det gjelder rapportering på målet om større mangfold, analyserer ikke de fleste institusjonene måloppnåelse og utfordringer/suksessfaktorer ved dette arbeidet, men redegjør for antall spilte forestillinger med mangfoldsproblematikk, antall ansatte flerkulturelle kunstnere og hvilke kanaler som brukes for å nå et flerkulturelt publikum. Etter min mening kan omfattende og lite målrettede krav til rapportering skape en ren aktivitetsrapportering. En slik rapportering krever mye tid, og for å spare tid kan man bli fristet til å rapportere på aktiviteter framfor måloppnåelse. Min analyse av rapporteringen viser at selv om rapporteringen fra institusjonene ofte er mangelfull ut fra de kravene departementet stiller, etterspør departementet ikke den manglende rapporteringen. I denne sammenhengen kan man stille to spørsmål: Hvis departementet ikke har behov for så omfattende rapportering, hvorfor endres ikke rapporteringskravene? Hvis departementet bruker institusjonenes rapportering i sin styring, kan mangelfull rapportering medføre at departementet fatter sine beslutninger på mangelfullt grunnlag?

I spørretimen på Stortinget 7. mars 2012 stilte høyre politiker Olemic Thommessen spørsmål ved departementets styrking av styringsdialogen med kulturinstitusjonene:

Da Trond Giske tok kulturinstitusjonene i bruk for å fremme sitt politiske program Mangfoldsåret, trodde mange at det var en spøk – eller i alle fall at det ikke var noe som kom til å vare. Siden har man skjönt at så enkelt var det ikke. I år fikk kulturinstitusjonene pålegg om å innarbeide 200-årsjubileet i 2014 i sine programmer. Reaksjonene har ikke uteblitt, det være seg fra Sogn og Fjordane Teater eller fra NTO, som altså er Norsk teater- og orkesterforening. Bakgrunnen er selvfølgelig at regjeringen

systematisk, over tid, har innarbeidet holdningsmessige programmer i tildelingsbrevene, altså i den instruksen som gis til kulturinstitusjonene. Det dreier seg om barn og unge, det dreier seg om likestilling, og det dreier seg i særdeleshet om det regjeringen kaller mangfold, som i denne sammenheng er et annet uttrykk for integrering. I en stortingsmelding som vi nå har til behandling i Stortinget, om kultur, inkludering og deltaking, skjerpes det inn at man skal styrke styringsdialogen. Jeg regner med at det betyr at man da skal øke presset mot kulturinstitusjonene, og man skal ta kulturinstitusjonene mer aktivt i bruk for å fremme egen politikk, altså bruke kulturlivet som et instrument for regjeringens flagging av i og for seg prisverdige saker – men det er allikevel regjeringens politiske program. Mitt spørsmål til kulturministeren er: Er dette en villet utvikling?

(sitert fra Mangset, 2012a, s. 48)

Daværende kulturminister Annikken Huitfelt svarte at "dette er midt i kjernen av hva som er en kulturinstitusjons oppgave, nemlig å bidra til å gi tilbud til hele samfunnet" (sitert fra Mangset, 2012a, s. 48). Olemic Thommessen var ikke fornøyd med statsrådets svar og fulgte opp:

Hvis statsråden tar seg tid til å lese rapporteringsskjemaet til kulturinstitusjonene, vil hun se at det skal utarbeides strategier for programutvikling – eller for «programmeringen», som er et uttrykk som er brukt. Hvor fri er man som kunstnerisk leder når man skal utvikle et program og strategier for program, dvs. langsiktighet, når man foran seg på bordet har krav om hensyn til barn og unge, likestilling, inkludering, i tillegg til alle de andre mer formelle tingene? Da er det ikke lenger snakk om å ha en åpen diskusjon i det offentlige rom om temaer som inkludering. Da er man inne i en situasjon hvor man faktisk styrer kulturinstitusjonene og tar kulturinstitusjonene i bruk som et instrument for regjeringens politikk.

(sitert fra Mangset, 2012a, s. 48-49)

Denne diskusjonen illustrerer hvor problematisk operasjonaliseringen av strategiske mål kan være for kulturinstitusjonene og hvor lett kan man blande seg inn i kunstnerisk virksomhet. Hvis departementet hadde latt teatrene operasjonalisere målet om større mangfold selv, ville mangfoldsarbeidet blitt mer vellykket og fruktbart? Da kunne kanskje teatersjefene tilpasse sitt mangfoldsarbeid til institusjonenes profil og egenart på en mer hensiktsmessig måte. Hvis institusjonene kunne slippe å rapportere på de formelle resultatmål og resultatindikatorer som ikke tar hensyn til teatrenes egenart eller profil, ville da rapporteringen bli mer målrettet og saklig? Skulle en mer målrettet og kort rapportering kunne danne bedre beslutningsgrunnlag til både institusjonene og departementet? Etter min mening, ja. Mer spesifikk rapportering om måloppnåelse ville kunne danne et mer reelt bilde av mangfoldssatsingen i scenekunstinstitusjonene og samtidig være til stor hjelp for departementets styring.

I tråd med prinsippet om armlengdes avstand skal departementet ikke foreta kvalitetsvurderinger av scenekunstinstitusjonene. Alle kvalitative evalueringer av institusjonens kunstneriske virksomhet er delegert til selve institusjonen. Departementet kan

bare vurdere kvantitative resultater. Dette har ført til at fokus på kvalitet har blitt forskjøvet til fokus på statistikk. Stor oppmerksomhet på tall ved fravær av kvalitative evalueringer kan medføre at teatrene ikke tør å satse på risikofylte eksperimentelle oppsetninger og mangfoldige prosjekter som kan gi en lav publikumsoppslutning.

Den enkelte institusjon/virksomhet må selv ta stilling til hvordan virksomhetens kvalitet skal sikres, utvikles og fornyes. Kunstnerisk repertoar er et kjerneelement i kvalitetsutviklingen, og er også et viktig element når det gjelder å ta vare på og rekruttere nye publikumsgrupper. Teatret - som øyeblikkets kunst - må fungere i vår tid, det må kommunisere med publikum og må oppleves som relevant.

(St.meld. nr. 32 (2007-2008), s. 111)

I år varslet Kulturdepartementet innføring av kvalitative evalueringer av scenekunst- og musikk institusjoner med noen års mellomrom. Det ble gjennomført evaluering av tre teatre: Nationaltheatret, Rogaland Teater og Sogn og Fjordane Teater. Formålet med evalueringen var "å framskaffe informasjon og innsikt som kan belyse hvordan institusjonene bidrar til at målene på scenekunstmrådet nås" (Kvalitet for alle penga, 2013, s.7). Evalueringen har lagt hovedvekt på målene om kvalitet og effektiv ressursutnyttelse. Kunstnerisk kvalitet har blitt undersøkt gjennom å anvende ønskekivistmodellen.²⁸ Evalueringen baserte seg på dokumentanalyse, samtaler med teatrene og deltakende observasjon. En veldig kort tidsramme for evalueringsarbeid (fra januar til mai 2013) påvirket, etter min mening, resultatene for evalueringen. Evaluatorene fikk se kun 2-3 forestillinger ved hvert av teatrene. Det har gjort det vanskelig å vurdere helheten i det kunstneriske repertoaret. Jeg vil omtale evalueringen av Nationaltheatret nærmere i kapittel 6, når jeg skal skrive om mangfoldsarbeid ved Nationaltheatret. Departementet har også varslet om en ny og forenklet rapportering for institusjonene, men tilskuddsbrev 2013 for scenekunstinstitusjonene har fortsatt samme format og innhold som tilskuddsbrev 2012.

Mål- og resultatstyringssystemet skulle øke institusjonenes forvaltningsdisiplin og fokusere på målene som ble fastsatt av departementet. De flinkeste institusjonene skulle premieres, mens de dårligste skulle straffes. I praksis ble ikke sanksjonsdelen håndhevet. "Det er svært vanskelig å se at det er noen sammenheng mellom scenekunstinstitusjonenes oppnådde resultater og tildelinger på neste års budsjett. Det er dermed vanskelig å se at resultatrapporteringen som institusjonene står for har noen direkte betydning" (Gran og Røyseng, 2012, s. 33). Etter min mening erstatter ofte departementet sin styring med

²⁸ Modellen er utarbeidet ved Århus Universitet og kan brukes ved evalueringer av performativ kunst. Modellen etablerer tre grunnkriterier for vurdering av kunst: "villan" (kunstnerisk engasjement og visjon), "kunnen" (evner og ferdigheter som er nødvendig for å realisere visjonene) og "skullen" (relasjon til samtiden og dialog med publikum).

tilskuddsøkning. Kulturløfte I og Kulturløfte II har bidratt til at statlige tilskudd til scenekunstinstitusjonene har økt betraktelig. Men økning av tilskudd medfører ikke alltid økning av kunstnerisk produksjon og økning av kvalitet. Selv om institusjonene har en god og stabil økonomi sammenlignet med andre aktører på feltet, står de foran store utfordringer og dilemmaer i dag.

5.3 Scenekunstinstitusjonenes dilemmaer

Den generøse teaterfinansieringen som fulgte Kulturløfte I og Kulturløfte II har medført økte rapporteringskrav. Scenekunstinstitusjonene må stadig dokumentere at de produserer stykker av høy kunstnerisk kvalitet, at de tiltrekker et bredt publikum og at de satser på mangfold, fornying og utvikling. Kulturdepartementet stiller flere motstridende krav til scenekunstinstitusjonene. Institusjonene skal ivareta samfunnsoppdrag og skal samtidig imøtekomme publikumskrav, de skal produsere kunst av høy kunstnerisk kvalitet og de skal være tilgjengelig for alle, de skal utnytte ressursene effektivt og de skal ta vare på både faste ensembler og tekniske og administrative staber. I tillegg må teatrene tilpasse seg omgivelsene der mange forskjellige aktører som politikere, konkurrenter, leverandører, media osv. befinner seg. Scenekunstinstitusjonene må også være "ryggraden" i landets kulturelle infrastruktur. De skal være en base der mediebedrifter og kulturell underholdningsindustri skal rekruttere utøvere og ledere. "Vårt virke i dagens nasjonale kunstinstitusjoner preges av et fundamentalt dilemma: Vi skal på samme tid være åsted for det ypperste og et sted for alle. For mange fremstår dette som en motsetning mellom uforenelige hensyn" (Remlov, 2012, s. 95).

Dette fundamentale dilemmaet, som i større eller mindre grad alltid har preget de største scenekunstinstitusjonene i Norge, er i seg selv uhåndterbart. En elitistisk kunst av høy kvalitet kan ikke være tilgjengelig eller interessant for alle, og en populær kunst som er tilgjengelig for alle er neppe av høy kunstnerisk kvalitet. Dette skaper en indre strid i mange institusjoner. Striden forsterkes av politikernes pålegg om å øke mangfoldprofilen både på scenen og blant publikum. De, ved første øyekast, romslige bevilgningene strekker heller ikke til. Stadig økende faste utgifter spiser opp den desidert største delen av bevilgningen. Teatrene får mindre og mindre rom for kunstneriske eksperimenter.

Det kunstneriske liv har også endret seg betraktelig. Det blir stadig mer internasjonalt, mobilt og uavhengig av nasjonale grenser. Den digitale revolusjonen har skapt nye måter å

formidle og konsumere kulturen på, samt nye kunstneriske uttrykk. Publikum får i dag reise mye mer enn før og får oppleve hva som ytes i andre land. Det kommer stadig nye utenlandske og norske aktører på underholdningsmarkedet og det opprettes nye arenaer for kulturformidling som festivaler, konserter og show. I den globale konkurransen mister scenekunstinstitusjonene sin rolle som nasjonale garantister for scenekunst.

I det tjuende århundre utviklet de europeiske samfunn helt nye fellesarenaer for informasjonsformidling, meningsutveksling og allmenndannelse - radio, fjernsyn, film - og de etablerte kulturinstitusjonenes rolle som møteplasser ble mindre viktig. Etter hvert ble det også stilt spørsmål ved om det var her de ypperste kunstneriske prestasjonene ble levert. Konsekvensen var et stigende krav om legitimering av kunstartenes betydning og en tilsvarende presisering fra institusjonenes side av deres oppgave som nasjonale garantister innenfor et stadig mer globalisert og internasjonalt kunst- og kulturliv.

(Remlov, 2012, s. 94-95)

Endringer i kulturlivet og internasjonalisering av scenekunsten stiller spørsmålstegn ved de institusjonelle modellene og dagens styring av scenekunstinstitusjonene. Mål- og resultatstyringssystemet er ikke i stand til å fange opp disse endringene. Både styringssystemet og de institusjonelle modellene bør tilpasses den nye virkeligheten. Mangfold i kulturlivet er et av elementene i den nye virkeligheten.

5.4 Scenekunstinstitusjonene og flerkulturelle kunstnere

Ifølge organisasjonsteorier er hver organisasjon et sosialt system eller et virkemiddel som er konstruert for å realisere bestemte mål (Grund 2008). Hver organisasjon har sin egen identitet, sitt eget hierarki og er rasjonelt bygget opp. Forskjellen mellom scenekunstinstitusjoner og andre organisasjoner er at scenekunstinstitusjonene styres av sin egen verdi, og at nøkkelressursen er de faglige ansatte. Skuespillere, dansere og musikere spiller ikke bare en sentral rolle i produksjon og verdiskapning, men de eier også de viktigste produksjonsmidlene. Når de slutter i institusjonen tar de med seg både sin unike kompetanse og sitt renommé. Det er ikke lett å skifte ut nøkkelressursene i en scenekunstinstitusjon.

I rollen som kunnskapsorganisasjon preges kulturinstitusjonene av at de er en arbeidsplass for sterke kulturarbeidere, som skuespillere og musikere, og at selve produksjonene er avhengig av hvordan disse yrkesgruppene utøver sitt fag. Nøkkelressursen er fagfolk - ofte med spesialisert utdanning. De kunstneriske ferdigheter overføres fra erfarne kolleger som overvåker om yrkesutøvelsen er i tråd med faglige normer og verdier.

(Grund, 2008, s. 25)

Å utvikle seg til å bli en god skuespiller, operasanger eller danser er meget krevende og innebærer en mangeårig trening. Ambisjonen om å bli best motiverer kunstnere i dette arbeidet, men dette kan oppleves utfordrende for kollektivet. En kunstner tenker først på hvordan han eller hun skal realisere seg selv og så på felles mål. Det individualistiske perspektivet om å bli best skaper mange spenninger i scenekunstinstitusjonene og påvirker arbeidsmåter og holdninger. I tillegg har hver kunstner egne sterke meninger om hva som er god kunst og hvem som er profesjonell utøver.

Kulturarbeidere og kunstnere har større lojalitet til eget fag enn til organisasjonen som helhet. Filosofien er kunstnerisk frihet og å arbeide under betydelig grad av faglig selvstyre for å klare å levere gode resultater. Måten å jobbe på er formet av ferdigheter, verdier og holdninger opparbeidet gjennom en faglig orientert utdanning. Å bli en god kunstner, enten det er skuespiller, musiker, danser, sangsolist eller maler, krever både utdanning, ferdighetstrening og en sterk vilje til å sette sitt fag i sentrum.

(Grund, 2008, s. 145)

En scenekunstinstitusjon som et felt for kulturell produksjon har et sterkt verdisystem og egne spilleregler. Feltet i Bourdieus forstand har flere agenter med like ferdigheter og standpunkter, men med en spesifikk kapital, som definerer agentenes posisjon i feltet. Agenter med ledende posisjoner skaper spillereglene i feltet og påvirker feltets verdisystem.

Scenekunstinstitusjonene er meget attraktive blant kunstnere grunnet faste forutsigbare bevilgninger, gode arbeidsforhold og avanserte tekniske og teknologiske baser. Det er stadig strid om gode posisjoner innenfor feltet og en stor konkurranse mellom kunstnere utenfra om å få tilgang til institusjonenes rom for muligheter. De agentene som har ledende posisjoner i feltet ønsker å beholde dem, mens de andre agentene ønsker å endre sine posisjoner og spillereglene i feltet. Alle agenter i feltet har lignende utdanninger, felles verdier og felles forståelser om kvalitet og profesjonalitet.

I de senere årene har politikerne tatt mange grep for å fremme samarbeid mellom scenekunstinstitusjonene og flerkulturelle kunstnere. De har lagt til rette for flere samarbeidsprosjekter, som skulle inkorporere de nye kunstuttrykkene i institusjonenes daglige virksomhet og gi de flerkulturelle kunstnerne tilgang til institusjonenes infrastruktur og store ressurser. Erfaringer viser at flerkulturelle kunstnere konfronteres med institusjonenes verdier og spilleregler i disse samarbeidsprosjektene. Institusjonelle teatre har scener, infrastruktur og relativt store ressurser. De flerkulturelle kunstnerne kan som oftest kun tilby sine egne kunstneriske uttrykk og arbeidsmetoder. Dette skaper en stor ubalanse i maktrelasjonene mellom de flerkulturelle kunstnere og institusjonene. I tillegg har de institusjonelle teatrene

sitt kjernepublikum, som går ofte på teater og er vant til teatrenes kunstuttrykk. Hvis teatrene eksperimenterer mye med flerkulturelle kunstuttrykk, kan de miste en del av sitt kjernepublikum.

Teatrenes maktposisjon fører til at det er teatrene som setter premisser for kunstprosessene og definerer rommet for muligheter i samarbeidsprosjekter. De definerer hva som er viktig ut fra teatrenes tradisjoner og hva som må vektlegges som kvalitetsbærende elementer. Teatrene opplever forskjellene i arbeidsmetoder og kunstneriske uttrykk som at de flerkulturelle kunstnerne ikke er dyktige nok. I flere år har de flerkulturelle kunstnerne, som har blitt presset inn i feltet via politiske føringer, møtt en sterk motstand fra feltets agenter. Dette har skjedd fordi de har truet med å overta posisjoner fra den enkelte og at verdier og spilleregler i feltet kunne endres for godt. En individualistisk tilnærming til arbeidet, et stort ønske om å lykkes i sin profesjon og sterke egne meninger om kvalitet og profesjonalitet har økt motstanden. Danser og skuespiller Lavleen Kaur, som har vært med på oppsetninger på Oslo Nye, Riksteatret og Nationaltheatret, og har spilt tre Ibsensroller: Hedda Gabler, Nora og Fruen fra Det indiske hav skrev i 2008:

Min egen erfaring - og jeg vet at andre har opplevd det samme - er at det snakkes mye og flott om å gi rom og plass til flerkulturelle kunstnere. Men man glemmer at når en slik kunstner først har kjempet seg til en plass, betyr det også at andre som har vært der lenge må vike. Noe som ikke alltid er like populært. På grasrotnivå ender "den nye" opp med å måtte forklare og forsvare sin posisjon. I mangel av andre argumenter blir "kultur" og annerledeshet brukt mot deg. Energien som skulle vært brukt på å skape god kunst går i stedet med til å svare for hvorfor du er der og forsvare din rett.

(Kaur, 2009, s. 34)

Utsagnet til Lavleen Kaur viser at man må endre holdninger på alle nivåer i scenekunstinstitusjonene før man kan snakke seriøst om å fremme mangfold av kulturuttrykk. Ellers presses de flerkulturelle kunstnerne inn i den vanlige prosessen uten å ha mulighet til å påvirke. For å endre holdninger må man skape både en åpen kultur og flerkulturell kompetanse i institusjonene. Dette er en meget omfattende og komplisert prosess som tar veldig lang tid. Prosessen må starte på ledelses nivå og fortsette nedover i organisasjonen. Mine observasjoner og intervjuer som jeg har gjennomført ved Den Norske Opera & Ballett, Det Norske Teatret og Nationaltheatret viser at prosessen er satt i gang og at de fleste teatrene allerede har startet interessante mangfoldsprosjekter, men at det er lenge til at målet om større mangfold er nådd. I neste kapittel vil jeg beskrive de erfaringene og utfordringene som de tre teatrene i Oslo har møtt i sitt mangfoldsarbeid. Jeg vil også analysere og beskrive hvor langt

institusjonene har kommet og hva som kan være suksesskriterier for et vellykket mangfoldsarbeid ved scenekunstinstitusjonene.

Kapittel 6. Mangfoldsarbeid ved scenekunstinstitusjonene

I Inkluderingsmeldingen (Meld. St. 10 (2011-2012)) signaliserte departementet et ønske om mer styring av institusjonenes arbeid med mangfold. Kravene til dette arbeidet ble økt. Kulturelt mangfold skulle blitt en naturlig del av institusjonenes virksomhet og skulle reflekteres i personalprofil, programprofil og publikumsarbeid. Alle institusjonene skulle utarbeide langsiktige strategier for å ivareta det kulturelle mangfoldet i sitt arbeid. Men det store paradokset er at ifølge prinsippet om armlengdes avstand kan departementet kun gi generelle føringer til institusjonene, som verken tar hensyn til institusjonens egenart eller bidrar til et målrettet arbeid med mangfold. I stedet for å sette opp konkrete mål, tilbyr departementet en visjon til institusjonene. At mangfoldsarbeidet blir en naturlig del av institusjonenes virksomhet og blir reflektert i personalprofil, programprofil og publikumsarbeid er en ideell tilstand, som kanskje kan nås om flere år. Men for å jobbe mot denne visjonen trenger institusjonene konkrete mål. Departementet overlater dette til teatrene, men krever samtidig at teatrene rapporterer på "den store visjonen". Det er vanskelig å rapportere på det som kan nås om flere år og derfor rapporterer teatrene på aktiviteter som er gjennomført, mens aktivitetsrapporteringen gir for lite informasjon når det gjelder måloppnåelse. Derfor fremstår departementets rapportering på mangfold i Prop. 1S (2013-2014) som kortfattet og snever:

Institusjonene skal utarbeide langsiktige strategier for å ivareta det kulturelle mangfoldet gjennom sin ordinære virksomhet. Denne dimensjonen skal være forankret i personalprofil, programprofil og publikumsarbeid. Departementet vil fortsatt følge opp dette arbeidet i den videre kontakten med institusjonene.

Det vises i denne sammenheng også til arbeidet med å følge opp Meld. St. 10 (2011-2012) *Kultur, inkludering og deltaking*. Det sentrale tiltaket i meldingen knytter seg til en styrket styringsdialog med offentlig finansierte kulturinstitusjoner og aktører, jf. omtale i proposisjonens hovedinnledning.

Tilskuddet til Det Norske Teatret ble økt i 2012, bl. a. til videreføring av prosjektet Det Multi Norske. Prosjektet omfatter en midlertidig skuespillerutdanning på bachelornivå for studenter med minoritetsbakgrunn i samarbeid med Høgskolen i Nord-Trøndelag og videreføring av prosjektet Den mangfoldige scenen. Fire studenter ble tatt opp med studiestart høsten 2012.

I 2012 ble det gitt tilskudd fra Norsk kulturfond til 26 mangfoldsprosjekter. I 2011 ble det gitt tilskudd til 23 mangfoldsprosjekter, mens det ble gitt tilskudd til 26 mangfoldsprosjekter i 2010. Også tiltak som mottar støtte fra Norsk kulturfond over post 56 har aktiviteter som ivaretar kulturelt mangfold.

(Prop. 1S (2013-2014), s.102)

Dette er alt som er rapportert i årets proposisjon om måloppnåelse av mål om større mangfold. Det er ingen analyser, ingen vurderinger, bare en opptelling av aktiviteter. Departementet sier ingen ting om hva de ovennevnte aktiviteter betyr for å nå målet om større mangfold og hvor langt institusjonene har kommet i sitt arbeid med mangfold. Det store paradokset er at i stedet for å øke styringen på dette område har departementet overlatt alt til institusjonene. Siden de fleste teatrene ikke får ekstra bevilgninger for mangfoldsarbeid, er de nødt til å nedprioritere andre aktiviteter hvis de skal satse på mangfold.

For å forstå teatrenes arbeid med mangfold, deres utfordringer, erfaringer og holdninger har jeg intervjuet de ansatte som har nøkkelrolle i mangfoldsarbeidet. Jeg begrenset mine studier til tre av Oslos teatre: Den Norske Opera & Ballett, Nationaltheatret og Det Norske Teatret. Jeg har valgt nettopp disse teatrene fordi det er de tre største teatrene i Norges mest mangfoldige by. Nesten 30 prosent av Oslos borgere har innvandrerbakgrunn, mens gjennomsnitt for Norge utgjør 12 prosent (SSB 2013). Det var spesielt interessant å analysere mangfoldsarbeid ved disse teatrene fordi teatrene har meget forskjellige visjoner, profiler og til dels forskjellig kjernepublikum. Den Norske Opera & Ballett "skal være hele Norges operahus og skal gjøre livet større" (Strategiplan for DNO&B 2010-2014), Nationaltheatret skal være "det ledende teatret i Norge, utvikle scenekunsten og anerkjennes internasjonalt" (Nationaltheatrets strategi 2010-2014), mens Det Norske Teatret skal "med bakgrunn i de nynorske tradisjonene skape nye uttrykk, bruke ny teknologi, få fram nye skapende røyster og møte nye generasjoner i teatersalen" (Strategi for Det Norske Teatret 2011-2015).

6.1 Mangfoldsatsing i Den Norske Opera & Ballett

Mangfoldsatsing er sterk forankret i Operaens strategi for 2010-2014:

Vår visjon

Vi skal gjøre livet større

Vår misjon

Den Norske Opera & Ballett skal være hele Norges operahus

Våre verdier

Profesjonell

Uredd

Sjenerøs

Våre løfter

Mangfold og eksklusivitet

Kompromissløs kvalitet og høy aktivitet

Tradisjon og provokasjon

(Strategiplan for DNO&B 2010-2014)

Når man leser Operaens strategi for første gang, får man inntrykk av at teatret kobler sammen motstridende løfter. Hvordan kan Operaen være både mangfoldig og eksklusiv samtidig, holde en høy kvalitet og produsere mange oppsetninger, ta vare på tradisjoner og provosere publikum med moderne oppsetninger? En nærmere lesning gir inntrykk av at teatrets løfter er godt gjennomtenkt og at det er mulig å satse på et virkelig mangfold. Det er mulig å være inkluderende og holde oppsetninger på et høyt kvalitetsnivå, det er mulig å vise tradisjonelle forestillinger og eksperimentere med moderne og flerkulturelle uttrykk.

Operaens mangfoldstenkning kommer fra teatrets misjon om å være hele Norges operahus:

Hvorfor har vi mangfoldige repertoar? Vi skal være et operahus for hele folket. Det var ikke noe tvang, men det var et klart uttalt ønske i forbindelse med at dette huset ble bygget. Et operahus skulle være tilgjengelig for hele folket og ha en mangfoldig profil. Og dette har vi etterlevd.

(Intervju med Tor Fagerland²⁹)

Operahuset ble åpnet i 2008, som var Norges Mangfoldsår. I løpet av de neste fem årene klarte teatret å bygge opp en tydelig flerkulturell profil. I disse årene har Operaen presentert over 30 flerkulturelle produksjoner som alle har hatt et integreringsbudskap i seg. Det er ansatt en produsent, som jobber med flerkulturelle prosjekter på full tid. Operahuset har tre scener, og de to minste scenene brukes til slike prosjekter.

Prosjektene har den målsetting at de skal ha en flerkulturell og integrerende motor i seg og at det skal være noe som kan bygge broer mellom forskjellige uttrykk, forskjellige kulturer og forskjellige kunstarter. Våre hovedkunstarter, opera og ballett, er i seg selv internasjonale og har mange internasjonale strømninger i seg, særlig fra den europeiske kulturen. Utfordringen er å få på banen kulturelle uttrykk som kommer fra fjernere kulturer.

(Intervju med Tor Fagerland)

Operaens ledelse forsøker å konsentrere seg om prosjektene med de kulturelle kodene som appellerer til de største innvandrerguppene i Norge. Operaen har i 2011 inngått samarbeidsavtaler med fire sentrale aktører innenfor flerkulturell sceneproduksjon i Norge: Du store verden!, Nordic Black Theatre, Stiftelsen Horisont og Rikskonsertene. Ifølge avtalene tilbyr Operaen hver av disse aktørene sine scener minimum en gang i året for å framføre egne produksjoner. I tillegg stiller Operaen sine scener til disposisjon til andre flerkulturelle aktører, hvis ledelsen mener at prosjektene er interessante og kan få en god respons hos publikum. "I tillegg til opera, ballett og orkesterkonserter, er det for Den Norske

²⁹ Tor Fagerland er produsent for flerkulturelle prosjekter ved DNO&B. Intervju ble gjennomført 17.09.2013.

Opera & Ballett et mål at andre kunst- og kulturuttrykk skal kunne formidles via Operaens scener. Dette gjøres blant annet i form av gjesteproduksjoner fra grupper med forskjellig kulturbakgrunn" (Årsrapport for DNO&B 2011, s. 46).

I tillegg til de ovennevnte prosjektene har Operaen opprettet et stort samarbeidsprosjekt med bydelene i Groruddalen, som pågår i perioden 2011-2014. Dette prosjektet er en av de største flerkulturelle satsinger innenfor scenekunstheltet i dag. Med dette prosjektet viser Operaen mangfoldet i bydelene i Groruddalen og at det finnes spennende kulturelle uttrykk fra store deler av verden samlet der. Den første forestillingen *Crossover*, som ble presentert på Scene 2 i Operahuset, var en forestilling fra Bydel Bjerke som besto av flere opptredener av luftakrobater, skuespillere og dansere av både hip hop, flamenco, panjabi og ballett. Forestillingens hovedtema var ungdom, rotløshet og søken etter egen identitet. Det var til sammen 125 unge og voksne som opptrådte på scenen.

Tretten dansere fra dansemiljøet på Stovner danset hip hop til klassisk musikk av Igor Stravinsky i forestillingen *Bror*. Bydel Alna viste danseshowet *East Side Story* som fokuserte på unge talentfulle hiphop-dansere. Bydel Grorud planlegger å fremføre sin forestilling i løpet av høsten 2013 på Operaens scene. Prosjekt Groruddalen skal i 2014 avsluttes med en stor felles forestilling der alle de fire bydelene blir involvert.

Vi har opprettet et eget prosjekt med Groruddalen, der 25 prosent av befolkningen har en innvandrerbakgrunn og hvor det foregår en enorm kulturell aktivitet. Det finnes så mange forskjellige uttrykk på et sted og det «bobler», særlig blant unge mennesker. Vi hadde tre store produksjoner fra tre bydeler i Groruddalen i vårt hus. Og det vi da tilbyr er at de får bruke våre scener gratis, med teknisk bemanning, med utstyr og med publikums bemanning.

(Intervju med Tor Fagerland)

Prosjekt Groruddalen er, etter min mening, et av de mest spennende flerkulturelle prosjekter som gjennomføres i Norge i dag. Operaen bidrar til utvikling av kreative miljøer i de mest belastede bydelene i Oslo og formidler kunnskap om disse miljøene til hele landet. I tillegg introduserer Operaen sitt hus for et bredt publikum fra Groruddalen og nye kunstneriske uttrykk for sitt kjernepublikum. Innbyggere fra Alna, Bjerke, Grorud og Stovner, som har kanskje aldri vært i Operahuset før, kommer for å se på sine venner, slektninger og pårørende, som opptrer på scenen. De får en god opplevelse i Operahuset og kommer kanskje igjen. Operaens kjernepublikum, som består i hovedsak av velutdannede damer mellom 40 og 70 år, får oppleve nye eksotiske uttrykk og får presentert Groruddalen som et spennende og kreativt miljø. Prosjektet unngår de vanlige fellene. Etter min mening, har ledelsen ved Operaen gjort

et riktig strategisk valg når de har bestemt å starte mangfoldsamarbeid med å kun tilby sine scener og infrastruktur. De ønsker å velge de beste flerkulturelle prosjektene, men samtidig ønsker de at prosjektene blir gjennomført på de flerkulturelle kunstnernes premisser. Operaen har derfor foreløpig ikke involvert egne kunstnere i disse prosjektene. Men dette kan bli aktuelt i det videre arbeidet med flerkulturelle prosjektene:

Nå holder vi på å lage en ny avtale med samarbeidspartnere hvor vi vil forsøke om det finnes muligheter til å implementere våre kunstnere i gjesteproduksjoner. Det kan være at våre dansere og sangere kan involveres direkte i gjesteproduksjoner. Det kan også være at de gjennomfører mesterklasser for å gi undervisning og inspirasjon til flerkulturelle kunstnere som kommer til oss. De er stor sett amatører. Og på denne måten kan vi bygge opp og profesjonalisere disse miljøene, gi dem et større perspektiv.

(Intervju med Tor Fagerland)

Ledelsen ved Operaen ser sammenheng mellom en mangfoldig repertoarprofil og et mangfoldig publikum. Gjennom samarbeid med flerkulturelle kunstnermiljøer, får Operaen tilgang til et flerkulturelt publikum. De flerkulturelle prosjektene oppleves ofte som en "inngangsprosedyre" for et mangfoldig publikum. Etter å ha vært i Operaen en gang, ser det nye publikummet at terskelen for å komme dit er lav. I tillegg har DNO&B etablert flere konsepter der flerkulturelle kunstnere kan delta. Dette er *Sommer på Operaen*, *Påske på operaen* og diverse konserter på taket. Operaen treffer publikum utenfor vanlig "teatertid" og senker terskelen ved å komme seg ut av de vanlige teaterlokalene.

For å skape et mangfoldig repertoar, åpne dører til et bredere publikum og legge til rette for flerkulturelle samarbeidsprosjekter praktiserer Operaen fleksible krav til kvalitet og profesjonalitet. Operaen tilpasser sine kvalitetskriterier til de målene som ligger til grunn for det ene eller det andre arrangementet.

Våre kunstarter har lange og rike tradisjoner. Men kunstnerisk arbeid forutsetter også utforskning og innovasjon og har originalitet og egenart som viktige kriterier for kvalitet. Vårt løfte om "Tradisjon og provokasjon" forplikter oss også til å sette spørsmålsteget ved vedtatte sannheter og gå nye veier i alt vårt arbeid - det er like mye oss selv som vårt publikum vi skal provosere til nytenking og til uredde holdninger.

(Strategiplan for DNO&B 2010-2014, s. 3)

Strategien fremhever at originalitet og egenart er viktige kriterier for kvalitet. Operaens tilnærming til kvalitets- og profesjonalitetsbegrepet åpner for et bredere mangfold av kulturuttrykk og favner et større publikum. Gjennom samarbeid med den kulturelle skolesekken, omvisninger og spesielle introduksjonsprogrammer for skoleelever, får Operaen tilgang til et ungt flerkulturelt publikum.

DNO&B er ikke bare den største nasjonale institusjon innen opera og ballett, men også en stor og viktig aktør på den internasjonale arena. Operaen har i flere år gjennomført internasjonal casting og rekrutterer sine utøvere fra hele verden. Det er vanlig at behovet for spesialkompetanse medfører rekruttering fra andre kulturer enn den norske. Operaen rekrutterer ut fra faglige kvaliteter, men forholder seg til den internasjonale målestokken for kvalitet og profesjonalitet. I tillegg til de utøvende kunstnerne har Operaen representanter fra 50-60 forskjellige yrkesfag, som også tilhører forskjellige miljøer. I dag har DNO&B cirka 600 medarbeidere fra 30 forskjellige nasjoner. I 2010 igangsatte Operaen et elevhospiteringsprosjekt kalt *Nye veivalg* i samarbeid med Utdanningsetaten og Bjørnholt skole og Hellerud skole, som har flere elever med innvandrerbakgrunn. Formålet med prosjektet er å gi teoritrøtte elever som har motivasjons- og læringsvansker mulighet til en praksisplass i Operaen som en del av et skoletilbud. I stedet for å hoppe ut av videregående skole kan disse elevene ta en pause og prøve seg innenfor forskjellige yrker, som finnes i DNO&B. Praksistid kan variere fra 3 til 12 måneder.

Den siste sesongen hadde vi inne fire elever, to jenter og to gutter, som fikk et stort utbytte av å være her. To av guttene begynte på skolen igjen for å utdanne seg videre. Elevene hospiterer hos oss i relevante avdelinger, og vi skal gi dem nytt mot for å fortsette å gå på skolen. De kommer inn i et miljø som de ikke ante at eksisterer. Vi er en totalt mobbefri sone, og mobbing er et kjempe problem for mange elever i skolen. Nå står vi foran nye inntak i oktober av nye elever. De siste har vært her i et halvt år. Det er ikke noen begrensning på tiden de kan være her. Vi avtaler dette individuelt. Hvis en person får det godt av å være her i et år, så kan han være her i et år.

(Intervju med Tor Fagerland)

Nye veivalg er ikke et tradisjonelt flerkulturelt prosjekt. Operaen åpner sitt kreative og mangfoldige miljø for elever med forskjellige vansker. Gjennom felles arbeid og samtaler bidrar Operaens ansatte til at elevene får mulighet til å se nye perspektiver i livet.

Tor Fagerland mener at en av de viktigste forutsetningene for en vellykket satsing på mangfold er ledelsens forankring. Alle Operaens flerkulturelle prosjekter er forankret hos administrerende direktør Tom Remlov, og alle beslutninger tas veldig raskt. Dette gir mulighet til å gjennomføre enkelte flerkulturelle prosjekter utenom repertoaret, som har en planleggingshorisont på 2-4 år. Det er også viktig at mangfoldsarbeidet er satt i system.

Veldig ofte profilerer kulturinstitusjonene seg gjennom ad-hoc prosjekter og tilfeldige flerkulturelle prosjekter. Det vi har gjort er å sette mangfoldsarbeid i system. Vi har kontinuerlige prosesser innenfor dette området, og vi kan måle hvilken vei vi skal gå og hvor langt har vi kommet.

(Intervju med Tor Fagerland)

Tor Fagerland synes at det mest utfordrende for norske teatre er å integrere flerkulturelle skuespillere i teatres ensembler fordi da må hele repertoaret omlegges og tilpasses en annen spillestil.

Teatrenes repertoar har en tradisjonell spillestil, som er kulturelt og tradisjonelt betinget. Det er vanskelig å implementere en spillestil fra asiatiske kulturer som ofte er folkløst betinget i et repertoar av Shakespeare, Ibsen, Strindberg. Man kan også implementere det andre repertoaret, men teatrene har veldig lite økonomisk rom for å gjøre det. De produksjonene, som teatrene skal leve av, må være populære. Jeg tror aldri at det blir en stor andel av fremmede etniske skuespillere i norske teaterensembler dersom myndighetene ikke legger til rette for det kulturpolitisk og økonomisk. Teatrene er mer sårbare enn oss. Vi bedriver en internasjonal kunst. Vi har mye gjester fra store deler av verden, som spiller på scenen mot våre egne sangere fordi de bruker de samme kodene og det samme språket og på mange måter den samme spillestilen. Så vi er bedre stilt i forhold til å kunne ta inn i vårt ensemble mennesker med en annen kulturbakgrunn.

(Intervju med Tor Fagerland)

Ifølge Tor Fagerland er det lenge til mangfold blir en integrert del av virksomheten i norske teatre. Etter hans mening bør mangfoldsarbeid baseres på øremerkede bevilgninger hvis myndighetene ønsker at institusjonene tar et større tak i dette arbeidet. Økonomien ved scenekunstinstitusjonene er tøff, og teatrene er nødt til å ha kassasuksesser som genererer inntekter for å overleve. Flerkulturelle eksperimenter kan få katastrofale følger for teatres økonomi.

6.2 Det Norske Teatret og Det multinorske

Allerede i sin visjon understreker Det Norske Teatret at teatret vil være en viktig aktør i et flerkulturelt Norge (Strategi for DNT for 2011-2015). Et av teaterets hovedstrategier er en offensiv satsing på mangfold:

Omgrepa ”Noreg”, ”norsk” og ”det norske” er i endring. Det Norske Teateret skal ta del i denne endringa. I møtet med mangfaldet av kulturelle uttrykk ligg det rike ressursar for kunstnarleg nyskaping som teateret skal fange opp og utvikle saman med kunstnarar frå ulike kulturar.

(Strategi for DNT for 2011-2015)

Strategien fokuserer på samhandling mellom teateret og flerkulturelle kunstnere. Erik Ulfsby, teatersjef ved Det Norske Teateret, mener at det viktigste er å få flinke og profesjonelle flerkulturelle skuespillere. Hvis teaterinstruktørene kan hentes fra forskjellige deler av verden for å sette opp en konkret oppsetning, må skuespillere være en del av teateret og kunne spille et variert repertoar. Derfor må de være profesjonelle.

Først må man få utøvere som er gode nok og så få et større publikum. Hvis vi setter folk på scenen bare fordi de har en annen hudfarge og at de åpenbart er ikke gode nok, så mister vi all troverdighet. Så det første som må skje er at de må være gode nok. Og det er ikke så lett. Og det er nok mange som tror at vi

avviser folk med en annen farge fordi de har en annen farge. Det gjør vi ikke. Vi avviser dem fordi at de er ikke gode nok, på samme måte som vi avviser 98 av 100 etnisk norske, som heller ikke er gode nok.

(Intervju med Erik Ulfsby³⁰)

Teatersjefen mener at den største utfordringen for mangfoldssatsingen er mangel på gode flerkulturelle skuespillere. Skuespillere fra flerkulturelle miljøer som Nordic Black Theatre mangler de ferdighetene som er etterspurt ved de norske teatrene. Nordic Black Xpress, som spesialiserte seg på skuespillerutdanning for ungdom med flerkulturell bakgrunn, har ikke tilpasset sitt studietilbud til norske krav, og derfor kan ikke deres nyutdannede skuespillere brukes ved de institusjonelle teatrene. Dette har også Nationaltheatrets produsent Margrethe Aaby bekreftet. I 2011 startet Det Norske Teatret eget skuespillerutdanning for skuespillere med minoritetsbakgrunn.

Vi bor i et land og ikke minst i en by som er i stor endring og hvor 30 prosent av befolkningen kommer fra andre steder i verden. Og det er klart hvis vi skal fortsette å hete Det Norske Teatret, så må vi forholde oss til at "det norske" endrer seg. Så det gjelder å få denne delen av befolkningen interessert i det vi driver med. Og hvis de blir interessert, så må de på en eller annen måte se seg selv på scenen. Men skal de opp på scenen må de være gode nok og sånn har det ikke vært. Derfor har vi satt i gang prosjektet Det Multinorske, som består av to deler - et bredt tilbud for barn og unge og utdanning av fire elever som kan få jobb i ensemble etterpå.

(Intervju med Erik Ulfsby)

Målet med prosjektet er å etablere et tilbud som kan bli tilpasset det ordinære utdanningssystemet og bidra til å rekruttere flere skuespillere med minoritetsbakgrunn til teater, film og fjernsyn. Høgskolen i Nord-Trøndelag er juridisk og faglig ansvarlig for studieplanen og for at utdannelsen kvalifiserer til 180 studiepoeng på samme måte som andre skuespillerutdannelse i Norge gjør. Det er planlagt å utdanne to kull med studenter, fire studenter i hvert kull (to jenter og to gutter). Det første kullet startet høsten 2012, det andre kullet skal starte i 2015. Etter fullført utdanning får skuespillerne ett år praksisplass på Det Norske Teatret. Hvis de klarer seg godt på teatret, får de lengre engasjementer ved Det Norske Teatret eller ved en av de andre scenekunstinstitusjonene.

Eirik Nilssen Brøyn, prosjektleder for Det Multinorske sier at:

Hovedgrunnen til at denne utdanningen har oppstått er at vi ser at rekrutteringen til de tradisjonelle utdanningene ikke er god nok i et mangfoldsperspektiv. Ensemblene i teatrene representerer det etnisk norske, og spiller ikke samfunnet vi lever i. Jeg opplever at det er et vakuum og at teatrene faktisk er sultne på å få inn skuespillere med annen bakgrunn.

(Dagsavisen, 02.04.2012)

³⁰ Intervju ble gjennomført 08.10.2013.

Mens de tradisjonelle skuespillerutdanningene i Norge sliter med å få inn nok søkere med ikke-vestlig innvandrerbakgrunn, fikk Det Multinorske til sammen 56 søkere for 4 plasser. Utdanningen er lagt opp som en tradisjonell skuespillerutdanning og ligner på utdanningen ved Kunsthøgskolen i Oslo. "Det vesentlige for oss er at de blir gode skuespillere og at de kan brukes på alle de arenaer, der vi bruker skuespillere" (Intervju med Erik Ulfsby).

Det er et håp at denne utdanningen åpner scenekunstinstitusjonene for flerkulturelle skuespillere og at de ikke kommer til å danne et slags B-lag ved teatrene. Etter fullført bachelorgrad kan ikke manglende profesjonalisme være en barriere. I løpet av studiet lærer DNTs flerkulturelle studenter å beherske de vesteuropeiske kulturelle koder, som er vanlig på de norske scenene. Men det er spørsmål om hvor mye av andre kulturelle koder og tilnærminger til skuespilleryrket en slik flerkulturell skuespiller bringer til de norske scenene. Hvor mye kan man snakke om mangfold av kulturuttrykk etter at teatrene får europeisk utdannede flerkulturelle skuespillere? Men det er åpenbart at teatrene ønsker nettopp dette. De ønsker flerkulturelle skuespillere med en tradisjonell europeisk utdanning. Nader Khademi, som fullførte skuespillerutdanningen ved KHiO våren 2011, fikk tilbud om en fast ansettelse ved Nationaltheatret før han var ferdig med utdanningen. Trine Wiggen og Petronella Barker som fikk faste stillinger samtidig med Nader Khademi, måtte jobbe som vikarer ved Nationaltheatret i over 10 år før de fikk fast ansettelse.

Til forskjell fra Operaen og Nationaltheatret har Det Norske Teateret et mer sammensatt publikum. Teatret har også en betydelig større andel av ungdomspublikum på grunn av sitt appellerende ungdomsrepertoar. For å tiltrekke et flerkulturelt publikum satser teatret på forestillinger som tar opp aktuelle flerkulturelle temaer. I 2010 viste eksempelvis DNT i samarbeid med Nord-Trøndelag teater "Ladyen av Burma" av Richard Shannons på Prøvesalen. Stykket var skrevet som en monolog av menneskerettighetsforkjemperen Aung San Suu Kyi. I 2011 satte teateret opp Maria Amelies bok "Ulovlig norsk" på Scene 3, som startet en stor debatt om papirløse asylsøkere i Norge. I tillegg samarbeider teatret med andre aktører. I 2012 viste DNT på sin scene to samarbeidsprosjekter: ett med Oslo Internasjonale teater og ett med POS Theatre Company. Publikum kunne se oppsetningen "White Rabbit, Red Rabbit" av den iranske dramaturgen Nassim Soleimanpour, som ble satt opp av Oslo Internasjonale teater. Samarbeidsprosjektet med POS Theatre Company resulterte i oppsetningen "Fuck My Life", der ti ungdommer fra Oslo forteller sine historier. Oppsetningen fikk god oppslutning hos publikum og ble vist både høsten 2012 og 2013. I likhet med Operaen bruker Det Norske Teatret Scene 3 eller Prøvesalen til slike forestillinger.

Erik Ulfsby mener at deltagelse av gode flerkulturelle skuespillere i DNTs oppsetninger skal trekke det flerkulturelle publikum til teateret. Teatersjefen har lang erfaring med arbeid med flerkulturelle skuespillere. I 2006 satte han opp *Bollywood Ibsen - Fruen fra Det indiske hav* på Centralteatret og i 2008 satt han opp *Jungelboka* på Det Norske Teatret. Hovedrollene i begge forestillinger ble utført av flerkulturelle artister. Begge forestillinger fikk Heddaprisen. Erik Ulfsby synes at gode flerkulturelle skuespillere ikke bare skal tiltrekke et nytt publikum ved teatrene, men også inspirere unge tilskuere til å velge skuespilleryrket. Ifølge Lubna Jaffery, som var statssekretær ved den forrige regjeringen og selv har pakistansk bakgrunn, er det lite populært å velge skuespilleryrket hos ungdom med flerkulturell bakgrunn. "Å være skuespiller eller musiker har heller ikke så høy status i mange land, foreldre ser ikke verdien av å ta en kunstnerisk utdanning, de foretrekker de mer sikre "Ali-fagene"- advokat, lege, ingeniør" (Aftenposten 15.12.2010).

For å bygge opp et nytt flerkulturelt publikum satser Det Norske Teatret tungt på barn og unge. Teatret har initiert to store flerkulturelle satsinger: Det multinorske, som består av skuespillerutdanning og Den mangfoldige scenen (DMS), og Den Unge Scenen (DUS). Den mangfoldige scenen er et samarbeidsprosjekt mellom Det Norske Teatret, Norsk Ungdomslag og Bondeungdomslaget i Oslo. Prosjektet ble startet som et treårig prøveprosjekt i 2007. Målet med prosjektet var å utvikle et scenetilbud for barn og ungdom med bredere kulturell bakgrunn enn norsk. Prosjektet rekrutterer barn og ungdom fra flere etniske miljøer gjennom personlige nettverk, skoler og organisasjoner som X-Ray, Ungdomsfabrikken, Nissen skole og Torshov transittmottak. Profesjonelle skuespillerne lærer barna grunnleggende ferdigheter i scenisk arbeid: skuespillerteknikk, musikalske uttrykk, tekstutvikling og sceniske dialoger.

Prosjektet bidrar til at barn og unge med ulik bakgrunn får like muligheter til å delta i kunstneriske aktiviteter. Profesjonelle utøvere som leder kursene tilrettelegger for unge menneskers uttrykksbehov. Prosjektet inngår samarbeid med stadig nye kulturinstitusjoner. I 2010 deltok 250 barn og ungdom og 25 kunstnere i prosjektet. I 2010 ble den treårige prøveperioden avsluttet og fra 2011 ble Den mangfoldige scenen etablert som et tilbud under Det multinorske. 4. september 2013 ble Den mangfoldige scenen AS stiftet. De tre stifterne og aksjonærene er BUL, Det Norske Teatret og Norges Ungdomslag, som mente at etablering av eget selskap ville skape grunnlag for videreutvikling av tilbudet til barn og unge med ulik kulturell bakgrunn.

Den Unge Scenen er den andre store flerkulturelle satsingen til Det Norske Teatret. DUS er et landsomfattende nettverk av teaterinstitusjoner som ble etablert i 2004 for å heve nivået på ungdomsteater i Norge. Målet med DUS er å stimulere til økt teaterinteresse blant barn og ungdom gjennom å tilby tekster av høy kvalitet, skrevet spesielt for ungdom. DUS bestiller og utvikler sceniske tekster som fremføres av ungdom. Hvert år arrangeres det festivaler i deltakende regioner, og en avsluttende nasjonal festival på Det Norske Teatret i Oslo for de beste oppsetningene. Opprinnelig var DUS et samarbeidsprosjekt mellom Det Norske Teatret og Det Åpne Teater. I tillegg til de to teatrene var fem regionale teatre og 27 ungdomsgrupper involvert i gjennomføringen av prosjektet. Norsk kulturråd som finansierer prosjektet setter som et krav at DUS arbeider med å få ungdom med minoritetsbakgrunn i prosjektet. Ideen og modellen for DUS har sitt opphav i det engelske "Connections" som ble etablert i England i 1994. Connections har sin base ved Royal National Theatre i London. Connections-modellen ble også etablert i USA, Finland, Tyskland, Italia, Portugal, Brasil og Island.

I Norge er nasjonale og regionale teatre koordinatore og verter for ungdomsgrupper i sine regioner. Teatrene bistår gruppene med veiledning og råd i innstuderingsfasen. Det Norske Teatret er vert for to ungdomsgrupper i Oslo, *Transformator* og *StabekkTeater*. I tillegg er DNT vert for den store nasjonale DUS-festivalen. DUS utvikler stadig sine kulturelle forbindelser. I begynnelsen av prosjektet deltok 5 regioner, i dag er det 12 regioner som deltar. DUS er den største arena for ungdomsdramatikk i Norge i dag.

Prosjektet ble evaluert i 2007 av Heidi Haukelien ved Telemarkforskning på oppdrag fra Kulturrådet. Evalueringen konkluderte med at det var et viktig og betydningsfullt prosjekt, men at det er "et stort forbedringspotensial både når det gjelder praktiske sider av gjennomføringen, og når det gjelder prinsipielle avklaringer" (Haukelien, 2007, s. 47). Evalueringen savnet tydelig profilering av prosjektet, oppbygging av et reelt nettverk mellom teatergruppene seg i mellom og med teatrene, samt større fokus på presentasjon av prosjektet i mediene. Evalueringen har også nevnt den flerkulturelle utfordringen:

I DUS ble det tatt et initiativ ovenfor en forfatter som har en annen kulturell bakgrunn enn norsk, men som er bosatt i Norge. Han hadde ikke tidligere skrevet teatertekster, men hadde produsert en rekke tekster i andre sammenhenger, blant annet bøker, artikler og kronikker. Vedkommende skrev et stykke som etter flere runder med tilbakemeldinger likevel ble vurdert til å være for dårlig som dramatisk tekst (...) Samarbeidet med DUS ble derfor avsluttet, men han ble skriftlig oppfordret til å komme tilbake i neste runde.

(Haukelien 2007, s. 38)

Rett etter mangfoldsåret har Nationalteatret også gjort et forsøk på å utvikle en scenetekst i samarbeid med Linda Gathu, flerkulturell skuespiller og kunstner. Samarbeidet ble avsluttet uten at teksten ble ferdigstilt. Ifølge teatret lå grunnen i manglende profesjonalisme hos kunstneren. I sin evaluering av DUS stilte Haukelien spørsmål ved riktigheten av at styringsgrupped medlemmer med bakgrunn fra vestlige utdanningsinstitusjoner og tradisjoner skal kvalitetsbedømme tekster fra en annen tradisjon og foreslo et eget tekstutvalg som skulle inkludere en person med en annen kulturell bakgrunn.

Da jeg tok opp spørsmålet om et eget tekstutvalg på et styremøtet, ble det vurdert slik at det eventuelt blir tatt opp på nytt når DUS har blitt en stiftelse. Her bør det vurderes å inkludere en person med en annen kulturell bakgrunn eller en person som på annen måte har kompetanse og innsikt, til å kunne representere et annet blikk enn de som vanligvis når opp i kvalitetsvurderingen innenfor den norske kunstverden.

(Haukelien 2007, s. 39)

Spørsmålet om kvalitetsbedømming er fortsatt aktuelt den dag i dag. Den store politiske satsingen på mangfold medførte økt representasjon av flerkulturelle kunstnere i kulturlivet, men endret ikke kvalitets- og profesjonalitetsoppfatningen i institusjonene. For å lykkes i sitt samarbeid med teatrene, må flerkulturelle kunstnere fortsatt opptre på teatrenes premisser. Etter min mening kan utvikling av flerkulturell kompetanse ved teatrene bidra til at holdninger hos kunstnerisk personale endres etter hvert. Margrethe Aaby, som initierte Nationalteatrets prosjekt i Burkina Faso³¹, nevnte i et intervju at de av teaterets ansatte som deltok i prosjektet har blitt mer åpne for andre kulturer.

I likhet med DNO&B har Det Norske Teatret flere prosjekter med inkludering som hovedmål. Teatret samarbeider med tre skoler i Oslo som har store innvandringsmiljøer: Veitvet skole, Holmlia skole og Bjørnholt skole. DNT har også inngått avtaler med voksenopplæringen på Rosenhoff og på Sinsen. Teatret tilbyr elevene ved disse skolene og deres familier billetter med gunstige priser til teatrets produksjoner. DNT har også spesielt tilpasset pedagogiske tilbud for enkelte elevgrupper, som for eksempel, Nynorske fagdager på Sinsen Voksenopplæring. DNT utarbeider også formidlingsaktiviteter og pedagogisk materiell til relevante stykker for skoleelever.

Både Den Norske Opera & Ballett og Det Norske Teatret har mangfold på dagsorden. Begge teatrene ønsker å åpne sine scener for både flerkulturelle kunstnere og flerkulturelt publikum. Operaen satser på å fremme mangfold av kunstuttrykk og begynner med å gi sin

³¹ Dette var et fireårig utviklingsprosjekt knyttet til teateroppbygging i Burkina Faso. Prosjektet var finansiert av NORAD.

scene til flerkulturelle kunstnere, som kan ytre seg på egne premisser. Etter fem års utlån av scene skal ledelsen prøve å inkorporere egne kunstnere i flerkulturelle samarbeidsprosjekter. Ledelsen er klar over at det er lenge til man kan snakke om et ekte mangfold av kunstuttrykk på norske scener. Det Norske Teateret ønsker også å inkludere flerkulturelle kunstnere, men på egne premisser. Den strategiske satsingen på barn og unge med annen bakgrunn enn norsk skal bidra til å vekke interesse for teateret i innvandremiljøer og gi muligheter for å delta i kunstneriske aktiviteter til innvandrerbarn. Samtidig gir teatret muligheter for tradisjonell norsk skuespillerutdanning til de ungdommene som ønsker å bli skuespillere. Gjennomføring av utdanningen inne på teatret kan hjelpe studentene til å etablere seg bedre i det institusjonelle miljøet, samtidig som det kan endre holdninger til flerkulturelle skuespillere hos teatrets ansatte.

6.3 Nationaltheatret og det større mangfoldet

Kvalitetsevalueringen av Nationaltheatret som ble gjennomført i 2013 skulle belyse hvordan teatret bidrar til at målene på scenekunstmrådet nås. Selv om evalueringen har lagt vekt på målene om kunstnerisk kvalitet og effektiv ressursutnyttelse, omtaler den også målet med større mangfold. I evalueringen siteres det Nationaltheatret selv sier om sitt mangfoldsperspektiv:

Nationaltheatrets hovedmålsetting om å være det ledende teater i Norge innebærer at teatret også må ha som målsetting å speile det samfunnet vi lever i. Vi må da i større grad arbeide med å skape sceniske uttrykk som speiler vår flerkulturelle virkelighet, og integrere andre kulturers tradisjoner i vår egen.

(Kvalitet for alle penga, 2013, s. 37)

Dette er veldig kloke og politisk korrekte ord. Men hva gjør egentlig Nationaltheatret for "å skape sceniske uttrykk som speiler vår flerkulturelle virkelighet" og for å integrere andre kulturers tradisjoner i norsk kultur? Evalueringen lister opp de aktivitetene som teatret har gjennomført siden 2008, men reflekterer ikke over hva disse aktivitetene betyr for å nå målet om større mangfold:

Nationaltheatret utarbeidet en egen mangfoldsstrategi i 2008 og deltok med innspill til stortingsmeldingen om "Kultur, inkludering og deltaking" i 2012. Teatret viser til at innspillene om aspirantordninger i kunstinstitusjonene, publikumsutvikling og elevbesøk i institusjonene har blitt fulgt opp fra de bevilgende myndigheter. Teatret nevner dessuten flere tiltak teatret har gjennomført i evalueringsperioden. Det har blant annet arbeidet for å rekruttere skuespillere og annet kunstnerisk personale med minoritetsbakgrunn. Kunstnere med minoritetsbakgrunn er benyttet i flere forestillinger, og i 2012 ble det ansatt en skuespiller med minoritetsbakgrunn i fast stilling. Produksjoner og

arrangementer med fokus på mangfold og integrering har vært gjennomført, eksempelvis Urdu poesifestival i 2008, 17. mai forestillingen i 2010, Papirløse fortellinger i 2011 og En folkefiende i Oslo i samarbeid med Rimini Protokoll. Videre nevner teatret at gjestespill- og festivalprogrammet presenterer en rekke oppsetninger med fokus på mangfold. I 2010 etablerte Nationalteatret ordningen "Unge National" hvor unge mellom 15 og 25 år kan kjøpe teaterbilletter til kinopris. Tallet på unge som benytter seg av ordninger er økende, og teatret ser at man med denne ordningen også rekrutterer publikummere med minoritetsbakgrunn.

(Kvalitet for alle penga, 2013, s. 36-37)

Jeg siterer den delen i evalueringen som går på vurdering av Nationalteatrets bidrag for å nå målet om større mangfold fullt ut for å vise hvor overfladisk den er. Evaluatorene vurderer verken resultater av teatrets mangfoldsarbeid eller teatrets bidrag til måloppnåelse. Det står heller ingen ting om erfaringer og utfordringer som Nationalteatret opplever i forbindelse med mangfoldsarbeidet.

I forkant av Mangfoldsåret utarbeidet Nationalteatret Mangfoldsstrategi for perioden 2008 til 2012. Strategien skisserte innsatsområder og utfordringer knyttet til mangfoldsarbeid. Teatret skulle skape og utvikle sin kunstneriske profil i et mangfoldsperspektiv og integrere andre kulturers tradisjoner i sin egen.

Nationalteatrets oppgave er ikke å reprodusere det som har vært, men å skape det nye som skal komme. Derfor trenger vi å skape kontakt med det beste som finnes innenfor andre tradisjoner for å kunne utvikle vår nye flerkulturelle virkelighet. Det som presenteres fra Nationalteatrets scener må ha som mål å være det beste på området.

(Nationalteatrets Mangfoldsstrategi 2008-2012)

Strategien setter opp et ambisjonsnivå for mangfoldsarbeid som er uoppnåelig. Den framhever at arbeidet krever aktiv deltakelse fra hele den kunstneriske staben og at teatrets ensemble vil spille en viktig rolle i dette arbeidet.

Å skape noen nye sceniske uttrykk kan bare skje hvis det finnes kunstnere som har det nødvendige talent og kunnskap til å kunne utvikle noe nytt. Vi må gi vårt ensemble utfordringer som gjør at de utvider sitt kunstneriske virkefelt. Det blir også viktig å kunne gi anledning til utvikling av kunstnere med minoritetsbakgrunn. Dette krever at kunstnerne får anledning til å arbeide kontinuerlig med sitt fag. Målsettingen er å skape og presentere scenekunst som engasjerer og speiler vår felles virkelighet.

(Nationalteatrets Mangfoldsstrategi 2008-2012)

Ifølge strategien kan bare enkelte talentfulle kunstnere skape noe nytt, men hele ensemblet skal utfordres til å utvide sin kunstneriske virkelighet. Strategien understreker teatrets makt ved å kunne gi anledning til utvikling av kunstnere med minoritetsbakgrunn. I tillegg til

visjoner og slagord inneholder strategien oversikt over de utfordringer som teatret kan møte i sitt mangfoldsarbeid.

En av de største utfordringene vi står overfor er å kunne skape en dialog mellom majoritets- og minoritetskulturen. Denne dialogen eksisterer knapt i dag, det blir lett skyttergravsdiskusjoner. Nationaltheatret vil i Mangfoldsåret forsøke å skape muligheter for dialog om kunstneriske spørsmål omkring følgende temaer: kvalitetsbegrepet, kulturelle tabuer vs. kunstnerisk frihet, språk, samarbeid med det frie feltet og kostnader (integrert i vanlig virksomhet).

(Nationaltheatrets Mangfoldsstrategi 2008-2012)

Strategien understreker at den største utfordringen knyttet til mangfoldsarbeidet er manglende dialog mellom forskjellige kulturer. Imidlertid ser ikke teatret sin rolle i å skape denne dialogen. I stedet ønsker teateret å skape muligheter for dialog om kunstneriske spørsmål. Nationaltheatrets ambisjoner er å være ledende i mangfoldsarbeid og skape premissene for hele feltet. Den største svakheten i strategien er at den ikke sier noe om hva som skal gjøres for å "skape kunstnerisk vekst og utvikling", "vinne et bredere publikum" og "fremme dramatik for barn og ungdom" i et mangfoldig perspektiv.

I 2011 ansatte teatret en skuespiller med flerkulturell bakgrunn, Nader Khademi i en fast stilling. Nader Khademi var utdannet ved Statens Teaterhøgskole i perioden 2007–2011. I et intervju med Dagbladet sa Khademi at han var veldig overrasket da tilbudet kom og at han ikke visste hvorfor han ble valgt. I perioden 2011-2013 spilte Khademi bare to roller på Nationaltheatret, mens han deltok i flere produksjoner med friteatergruppen Fjerdeklases Produksjoner og The Line Dance Company. Teatret framhever at han vil brukes mer etter hvert.

Nationaltheatret jobber ikke kontinuerlig med mangfold, men gjennomfører enkelte ad hoc prosjekter, som 17. mai matiné og sommerkonserter. Ibsenfestival og teatrets samarbeid med ICON³² har også et visst innslag av forestillinger med andre kunstneriske uttrykk enn vesteuropeiske. På begynnelsen av 2000-tallet gjennomførte teatret et fireårig samarbeidsprosjekt med kunstnere fra Burkina Faso. Prosjektet er inn til i dag den største mangfoldssatsingen ved teatret.

Prosjektet med Burkina Faso startet ut fra et ønske om å skape møteplasser. Samtidig skulle vi hjelpe kunstnere i Burkina Faso til å leve av sin kunst. Vanligvis kan de ikke det i utviklingsland. Folk jobber med musikk og teater i ungdommen, men når de nærmer seg 30 må de finne noe å gjøre, noe alvorlig. Vi ønsket å skape en institusjon som kunne gi jobb til kunstnere. Prosjektet var vellykket. Vi etablerte et lite teater, et utendørs teater i hovedstaden, og så etablerte vi det som er veldig uvanlig i utviklingsland, teatersesonger. Det skulle spilles teater kontinuerlig, cirka 4 ganger i uken. Vi gjennomførte tre

³² ICON-programmet erstatter fra 2011 det som tidligere var Samtidsfestivalen.

prosjekter i Burkina Faso hvert år. I prosjektene deltok norske skuespillere, instruktører, scenografer, lysmestere og lokale folk. Vår første forestilling var "En folkefiende" av Ibsen. Vi spilte den for 500 mennesker. Forestillingen ble spilt 5-6 ganger. Det året samarbeidet ble avsluttet hadde teateret spilt 115 forestillinger for 15.000 til 17.000 betalende publikummere. Teateret drives fremdeles, og forestillingene spilles 4-5 ganger i uke jevnlig. Som sådan har det vært et veldig vellykket prosjekt for Burkina Faso. For Norge har det gitt en del kunstnere ny kunnskap. De som har vært med i prosjektet, har blitt mer åpne for andre kulturer enn de var før. De har hatt den opplevelsen at man kan lære noe av å være et annet sted enn i Norge.

(Intervju med Margrethe Aaby³³)

Prosjektet var til gjensidig berikelse både for afrikanske og norske kunstnere. Det er nettopp slike prosjekter som skaper mangfold av kulturuttrykk. Nationaltheatrets skuespillere måtte forlate teatrets akademiske scene og spille på gaten i Burkina Faso. De traff et helt nytt publikum som var vant til andre kulturelle koder, og derfor måtte de finne nye måter å kommunisere med dette publikumet på. Ifølge Lévi-Strauss skapes kulturelt mangfold ved samspill mellom forskjellige, men likeverdige kulturer. Nationaltheatrets skuespillere ble satt i samme posisjon som skuespillere fra Burkina Faso. De måtte samarbeide med afrikanske skuespillere og finne nye kunstneriske uttrykk som skulle være forståelig for det afrikanske publikumet. Prosjektet ble avsluttet i 2006. Innenfor Mangfoldsåret presenterte teatret fire produksjoner med mangfoldsproblematikk, og i 2011 gjennomførte teateret et samarbeidsprosjekt med Rimini Protokoll som resulterte i oppsetningen "En folkefiende i Oslo", der osloborgere overtok scenen.

"En folkefiende i Oslo" var den siste store mangfoldssatsingen på Nationaltheatret. Det tyske teaterkompaniet Rimini Protokoll viste Oslos versjon av sin forestillingskonsept "100 prosent", der kompaniet iscenesetter en by ved hjelp av byens hundre borgere og et kjent litterært verk. Rimini Protokoll skapte et spennende uttrykk av et representativt folketeater på scenen. Det ble satt i gang et interaktivt teater hvor alle deltakerne, både de som var på scenen og de som satt i salen kunne velge hva de ville følge med på og hvilke temaer de ønsket å ta opp. Parallelt prøvde instruktørene å spore opp likhetstrekk mellom dagens osloborgere og karakterer fra Ibsens stykke. Oppsetningen var både spennende og nyskapende, og fikk en god respons fra publikum. Den ble vist fire ganger i løpet av Ibsenfestivalen 2012.

Mangfoldsarbeidet er lite prioritert ved Nationaltheatret i dag. Det er ikke forankret hos ledelsen, og det er ingen som har ansvar for dette arbeidet ved teatret. Hvorfor satser Nationaltheatret lite på mangfold? Det finnes mange grunner til det. En av grunnene er at teatret er redd for å miste sitt kjernepublikum. Til forskjell fra Operaen, som siden 2008 har

³³ Margrethe Aaby er produsent ved Nationaltheatret. Intervju ble gjennomført 07.10.2013.

hatt flere "lavterskel" tilbud og klarte å åpne sitt hus for et større publikum, har Nationaltheatret et konservativt og tradisjonsorientert publikum. En av teatrets hovedmålsettinger under Mangfoldsåret var "å skape en annerledes demografisk sammensetning i publikum" (Nationaltheatrets Mangfoldsstrategi 2008-2012).

Publikumsundersøkelsen som ble gjennomført i 2008 viste at etnisk norsk publikum utgjorde 94 prosent av hele teatrets publikum. I 2010 økte andelen av etnisk norsk publikum til 95 prosent, mens publikum med ikke-vestlig bakgrunn utgjorde bare 2 prosent. Den andre grunnen er pensjonsutfordringer som teatret opplever i dag og som presser økonomien. Teatret tør ikke å satse på eksperimenter fordi dette kan få store konsekvenser for inntjeningen. Siden teaterets satsinger på mangfold er minimale, operer Nationaltheatret med et meget bredt og omfattende mangfoldsbegrep.

I den norske kulturpolitikken ble mangfold lenge definert som en representasjon fra et publikum som ikke er etnisk norsk, men mangfold handler også om representasjon fra ulike lag av befolkningen uavhengig av hvor de opprinnelig har kommet fra, og det kan være snakk om universell utforming i forhold til synshemmede, hørselshemmede eller rullestolbrukere. Man kan også snakke om folk fra andre sosiale klasser eller folk som har helt andre interesser.

(Intervju med Thine Sletbakk Bugge³⁴)

I de siste årene har Nationaltheatret jobbet med å utvide sine publikumskanaler for å nå et større publikum. I 2010 etablerte teatret ordningen "Unge National" for unge mennesker mellom 15 og 25 år, som kan kjøpe teaterbilletter til kinopris. Ifølge teatrets statistikk ble tilbudet brukt av ca. 4000 ungdommer i 2011, mens i 2012 økte antallet til ca. 6000. Teatret har også etablert et generelt lavterskeltilbud gjennom samarbeid med DnB. Teatret har kontakt med ideelle og humanitære organisasjoner, som Kirkens bymisjon, Provo senteret, Oslo Røde Kors, Krisesenter, Foreninger for fangers pårørende, Selvhjelp og andre. I 2012 etablerte teatret også en egen ordning for elevbesøk i institusjonene, som finansieres av øremerkede tilskudd fra Kulturdepartementet. Teatret tilbyr skolene i Oslo gratis teaterbesøk til utvalgte forestillinger. I 2012 var det to forestillinger av oppsetningen "Villanden" i Anders Paulins regi. Teatret bruker også Den kulturelle Skolesekken og gir sin scene til vinneren av Årets skolerevy.

Nationaltheatret kommer til å nå en del av minoritetspublikummet gjennom sine nye publikumskanaler, men til forskjell fra Operaen og DNT har teatret ingen konkret strategi og kanskje heller ingen tro på å nå et større flerkulturelt publikum. Resultater fra teatrets

³⁴ Thine Sletbakk Bugge er markedssjef ved Nationaltheatret. Intervju gjennomført 04.10.2013.

publikumsundersøkelser oppfordrer til refleksjon om hvordan teateret kan bidra til å nå målet om større mangfold. Kan en så gammel og tradisjonsrik institusjon som Nationaltheatret bli mangfoldig? Kan man nå et større publikum uten å endre sin programprofil og spillestil? Er det hensiktsmessig å prøve å fremme større mangfold ved Nationaltheatret? Analysen av kulturpolitisk satsing på mangfold fører til flere spørsmål enn svar. Å fremme mangfold er en lang prosess, som krever kontinuerlig arbeid. Engangs produksjoner eller samarbeidsprosjekter skaper ikke mangfold på langt sikt.

De største norske scenekunstinstitusjonene, Operaen og Nationaltheatret, spiller to forskjellige roller for interne og eksterne brukere. For utenlandske turister som kommer til Norge er disse to institusjonene et symbol på nasjonal kultur, mens for nasjonale brukere er Operaen og Nationaltheatret de fremste kulturinstitusjonene som setter premisser for utvikling av hele scenekunstheltet. Derfor er det viktig at de to teatrene satser på mangfold. Operaens satsing på mangfold er et godt eksempel på hvordan institusjonen kan omsette meget generelle føringer til konkrete prosjekter som bringer resultater både på kort og lang sikt. Men selv de vellykkede mangfoldssatsingene på DNT og Operaen viser at teatrene har en lang vei å gå før man kan snakke om estetisk mangfold på de norske scenene. I neste kapittel vil jeg analysere i hvilken grad scenekunstinstitusjoner egner seg til å fremme det estetiske mangfoldet.

Kapittel 7. Det estetiske mangfoldet

7.1 Den institusjonelle estetikk og mangfold av kulturuttrykk

Ifølge Rancière finnes det tre identifikasjonsregimer for kunst³⁵: det etiske billedregime, det representative regime og det estetiske regime (Rancière 2008, s. 539-540). For å systematisere utviklingen i satsingen på mangfold i norsk kulturpolitikk vil jeg bruke de tre identifikasjonsregimene. De første kulturmeldingene som fokuserte på integrering av flerkulturelle kunstnere i norsk kulturliv, Mosaikk-programmet og lansering av Mangfoldsåret tilhører det etiske regime fordi mangfold ble vurdert ut fra hvordan det bidrar til å inkludere flerkulturelle kunstnere i det norske samfunnet i denne perioden.

³⁵ Her mener Rancière billedkunst, men hans teori kan også anvendes til scenekunst.

I dag lever vi, etter min mening, i det representative mangfoldsregime. Mangfold er ikke lenger bare en politisk føring som kommer "ovenfra". Det hverdagsmangfoldet vi lever i endrer våre tankemåter og holdninger. Indisk kjøkken, turer til Thailand og asiatiske kunstutstillinger har blitt en del av våre liv. I det representative regime finnes klare regler for hva som kan forstås som kunst, og kunsten er ordnet i et hierarki av genrer. Den institusjonelle kunsten definerer fortsatt spillereglene i kunstfeltet, og flerkulturelle artister har et lite rom for å utøve kunsten på sine premisser. Mange norske aktører i kunstfeltet er allerede klare til å åpne feltet for mangfoldige utøvere, men på norske kunstneres premisser. Det gjennomføres en del "utdanningsprosjekter" og "workshopper" for å "løfte" flerkulturelle kunstnere opp til det profesjonsnivå som anses nødvendig i det norske kunstfeltet. Utdanningsprosjekter satser i hovedsak på unge kunstnere, fordi de er mer fleksible og det er lettere for dem å lære seg de vesteuropeiske kulturelle kodene. Etter hver får det norske kunstfeltet flere kunstnere med ikke norsk bakgrunn, som er flinke til å beherske de europeiske kodene, men som kanskje ikke har så mye å tilby når det gjelder mangfold av kulturuttrykk.

Ifølge Rancière avskaffer det estetiske regime kravet om representasjon og profesjonalitet. Kunsten fremstår som fri og har ingen regler for form og innhold. Det finnes ikke noe hierarki i kunsten. Det samme fremhever Lévi-Strauss, når han definerer mangfoldsbegrepet. For antropologen er kulturelt mangfold et samspill mellom egenartede og likestilte kulturer, som skaper åndelige og estetiske verdier. Lévi-Strauss understreker at kulturene ikke kan rangeres etter utviklingsgrad eller bidrag til verdens historie. Det finnes ikke noe "kulturelt hierarki" i mangfold. Når Nationalteatret skriver om språk og tekst som en av de største barrierene for å inkludere flerkulturelle kunstnere i institusjonen³⁶, befinner de seg i det representative regime. Når Det Norske Teatret oppretter studietilbud til flerkulturelle skuespillere for å løfte dem profesjonelt inn i de norske og de europeiske standardene, tenker teateret mer på inkludering enn på estetisk mangfold. Mangfold av kulturuttrykk er ikke og kan ikke være en integrert del av institusjonenes virksomhet i dag fordi vi befinner oss i det representative regime. Kulturinstitusjonene tilhører det etiske og det representative regimet. I det estetiske regime kommer den institusjonelle kunsten til å bli opphevet, fordi i dette regimet finnes ingen hierarkier og kunsten fremstår som fri.

³⁶ "Nationalteatret befinner seg i en teatertradisjon basert på ordet. Forholdet til språk blir dermed et viktig element i enhver forestilling. Andre sceniske elementer spiller også inn, men ordet står sentralt i teatret. Vår dagligtale og særlig ungdomsspråket tar til seg uttrykk og klanger fra en flerkulturell virkelighet. Dette vil måtte komme til å farge et fremtidig teaterspråk og teateruttrykk." (Nationalteatrets Mangfoldsstrategi 2008-2012)

I sin artikkel *Norsk scenekunstopolitikk - i skvis mellom paradokser?* fremhever Hallfrid Velure tre hovedtrekk ved institusjonenes estetikk: organisering, tekst og rom. (Velure, 2006, s. 4). Hun sammenligner kunstneriske produksjonsprosesser, som pågår i de institusjonelle teatrene med prosessene i det frie feltet, og konkluderer med at scenekunstinstitusjonene presenterer et ensartet kunstsyn og bidrar lite til fornying. Jeg vil bruke Velures tilnærming til institusjonell estetikk for å prøve å finne kontaktpunkter mellom den institusjonelle estetikken og det estetiske mangfoldet.

Den institusjonelle estetikken kjennetegnes først og fremst av en hierarkisk organisering av den kunstneriske prosessen.

Institusjonsteatrene holder seg innenfor en tradisjon der teatersjefen har det øverste kunstneriske ansvaret, men regissørene er kunstnerisk ansvarlig for sine forestillinger. Innenfor denne estetikken ses regissøren som forestillingens "hovedkunstner", som den som realiserer teksten etter sine kunstneriske visjoner, og som får skuespillerne til å tolke roller på en måte som passer til det helhetlige kunstneriske konseptet. I denne tradisjonen blir skuespillerne, så vel som de andre kunstnerisk ansatte, kun ansvarlige for sin spesialiserte del av forestillingen.

(Velure, 2006, s. 5)

Det estetiske mangfoldet innebærer opphevelse av hierarkier og frigjøring av kunsten. Det blir mulig å skape mangfold av kulturuttrykk bare når alle deltakerne i en kunstnerisk prosess blir likestilt og når de får mulighet til utøve kunsten på egne premisser. Er det mulig å skape en slik kunstnerisk prosess på et institusjonelt teater? Jeg mener at det er mulig å etablere en flerkulturell gruppe eller et prosjekt ved et teater, som skal organisere sine arbeidsprosesser på en måte som kan legge til rette for det estetiske mangfoldet. Imidlertid krever etablering av en slik gruppe en klar forankring hos teatrets ledelse, en øremerket bevilgning og kanskje en kraftfull kunstner, som ønsker å fremme det estetiske mangfoldet.

Et annet kjennetegn ved den institusjonelle estetikken er bruk av tekster.

Teksten er det suverene utgangspunktet for forestillingsarbeidet innenfor "institusjonens estetikk". I all hovedsak dreier det seg om dramatiske tekster, eller skuespill. Den dramatiske teksten legger grunnpremissene for det kunstneriske arbeidet. Repertoarene ved de fem store institusjonsteatrene er i perioden jeg har sett på nesten utelukkende basert på litterær dramatik. Det er nærliggende å tolke dette som liten aksept for at scenekunst kan ha andre utgangspunkt og fokusere på andre elementer enn (det litterære) skuespillet, eller at den kan ha en annen innfallsvinkel til å jobbe med tekst i scenekunsten.

(Velure, 2006, s. 5)

I andre estetiske tradisjoner baserer ofte kunstnere deres skuespill på andre sceniske uttrykk enn tekst. Det kan være dans, gester eller elementer fra scenografien. Det estetiske mangfoldet forutsetter likestilling mellom alle sceniske uttrykk. Teksten kan ikke være det dominerende

elementet i forestillinger som baseres på mangfold av kulturuttrykk. Dette innebærer at skuespillere ved de institusjonelle teatrene må kunne beherske andre spillestiler enn bare den europeiske stilen, og at det norske publikumet er interessert i å se et virkelig mangfold av kulturuttrykk på de norske scenene.

Det tredje viktige trekk ved den institusjonelle estetikken er forholdet til rom.

I all hovedsak dreier det seg om de klassiske hovedscenene med sine salonger og de mindre, hyperfleksible black boxene. Valg av visningssted er et viktig signal fra scenekunstnerne til publikum om hvordan man forholder seg til scenekunstens romlige aspekt, om rommet er noe man ønsker å fokusere på, eller om det er et nedtonet aspekt ved den samlede scenekunstopplevelsen. Institusjonenes tilgang til faste rom forplikter til kontinuerlig bruk og gjør det dermed vanskelig å vektlegge rommet like sterkt i hver forestilling. Dette tvinger frem en nedtoning av scenekunstens romlige aspekt og gjør at man som publikum får tilgang til en svært begrenset refleksjon rundt ulike måter å bruke og å tenke rom på innenfor scenekunsten.

(Velure, 2006, s. 5)

Mangfold av kulturuttrykk legger til rette for stadige eksperimenterer med rom og tid. Disse prosessene sees i sammenheng med kommunikasjon til publikum. Hvilke muligheter har de institusjonelle teatrene til å utforske rom og å finne nye kommunikasjonsmuligheter med publikum? I dag utvikler de fleste teatrene formidlingsaktiviteter, som både treffer et bredere publikum og utforsker nye møteplasser. Skuespillere reiser til skoler, asylmottak og diverse organisasjoner for å fremføre deler av kjente stykker eller for å arrangere temadager. Teatrene organiserer "forspill" før forestillinger, der forestillingene introduseres for publikum. "Forspillene" er ofte gratis og de er åpne for alle. De fleste teatrene tilbyr også omvisninger, temakvelder, matinéer og diskusjoner "på scenekanten". Utforskning av rom og tid har allerede startet ved teaterinstitusjonene. Denne prosessen er også veldig relevant i forbindelse med mer effektiv ressursutnyttelse. Teatrene har mye å hente her når det gjelder økning av publikumsmasse og effektiv utnyttelse av ensemblet.

Å skape og fremme mangfold av kulturuttrykk er en meget komplisert og sammenfattende prosess. Hva kan gjøres for å utvikle det estetiske mangfoldet på de norske scenene i dag? Det er mange europeiske scenekunstnere som har brukt og bruker flerkulturelle kunstneriske uttrykk i sine produksjoner, men det er veldig få som lykkes med å skape det estetiske mangfoldet med sin kunst. Blant dem er de to europeiske stjerneregissørene Peter Brook og Ariane Mnouchkine. I sine produksjoner har de klart å utvikle en kreativ dialog mellom kulturer og å fornye de europeiske teateruttrykk.

Deres flerkulturelle tilnærming i arbeidet har bidratt til at regissørene har utviklet unike teatre rom, språk og et helt spesielt forhold mellom tilskuere og skuespillere. Det er ikke

tilfeldig at Peter Brook og Ariane Mnouchkine var de to første vinnerne av Den internasjonale Ibsenprisen, som deles ut for ekstraordinær innsats i kunst og kultur. Deres produksjoner og arbeidsprosesser reflekterer de hovedmålene, som norske kulturpolitikere har definert for scenekunstinstitusjonene: å produsere kunst av høy kvalitet, å være tilgjengelig for alle og reflektere det store mangfoldet. Følgende analyse av Peter Brook og Ariane Mnouchkine sine tankemåter og arbeidsmetoder kan hjelpe til å forstå hvordan mangfold av kulturuttrykk kan skapes ved det representative regime og hvilke forutsetninger som er nødvendige for en likeverdig dialog mellom kulturer i scenekunstinstitusjoner.

7.2 Peter Brook og Ariane Mnouchkine

Peter Brook og Ariane Mnouchkine startet sine eksperimenter med flerkulturelle uttrykk på 70-tallet. Etter flere meget vellykkede og suksessrike oppsetninger i de største teatrene i London og Paris med berømte skuespillerne som John Gielgud, Paul Scofield, Laurence Olivier og Jeanne Moreau skriver Peter Brook sin bok "The Empty Space". Boken kom ut i 1968. I boken prøver regissøren å definere hva som skiller et ekte, levende teater fra det som han betegner som *det dødelige teateret* (*The Deadly Theatre*). Brook lanserer begrepet *det hellige teateret* (*The Holy Theatre*), som er et teater der det usynlige blir synliggjort. Regissøren ser på det hellige teateret som et av flere alternativer til det tradisjonelle borgerlige teater. Han understreker i boken at det hellige teateret krever både aktiv publikumsdeltakelse i forestillinger og spesielle skuespillerteknikker.

For å utvikle nye, eksperimentelle former for teater og utforske nye uttrykk startet Peter Brook Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) i Paris i 1970. Brook ansatte 20 skuespillere fra forskjellige europeiske og ikke-europeiske land (Frankrike, Storbritannia, Tyskland, India, Japan, Mali, Romania, USA). Han mente at skuespillere fra forskjellige kulturelle tradisjoner, som jobber sammen, klarer å overvinne kulturelle klisjeer av egne kulturer og kan skape et ekte teater. "Teater er et sted der helheten skapes fra ulike deler av mosaikk"³⁷ (Brook, 2003a, s. 179).

Gruppen gjennomførte flere reiser til India, Iran og flere land i Afrika og Asia. I løpet av disse reisene prøvde Brook å skape et universelt teaterspråk for alle kulturer, en slags scenisk esperanto. I 1971 dro regissøren sammen med sin gruppe til Iran, der de iscenesatte et

³⁷ Min oversettelse fra russisk.

mysterie kalt *The Orhast* i ruinene av Persepolis. Mysteriet var basert på gamle iranske myter. I 1973 turnerte gruppen i flere land i Afrika og i USA, der de produserte stykket *The Meeting of the birds*, basert på gamle persiske dikt. Gruppen kom tilbake til Paris i 1974. De neste årene skapte Brook flere oppsetninger, som brukte flerkulturelle koder. Noen oppsetninger ble basert på tekst, andre på improvisasjon, dans og gester. Blant disse oppsetninger var *Timon d'Athènes* og *Mesure pour mesure* av William Shakespeare, *Les Iks de Colin Turnbull*, basert på afrikanske ritualer, *La Tragédie de Carmen* basert på Prosper Mérimées novelle og *La Cerisaie* av Anton Tchekhov. I 1985 på Avignon-festivalen viste Brook sin mest berømte oppsetning, en episk nitimers presentasjon av *Le Mahâbhârata* basert på det indiske Bhagavadgitaeposet. I *Le Mahâbhârata* samlet regissøren sine mest spennende kunstneriske uttrykk, som han opparbeidet gjennom disse årene. Oppsetningen ble filmatisert i 1989. Den 88 år gammel regissøren jobber fortsatt. Han har produsert over 80 oppsetninger i løpet av sin lange karriere. Hans siste oppsetning som ble laget i 2012, er *The suit* av den sørafrikanske forfatteren Can Themba.

Ariane Mnouchkine tilegnet seg kjennskap til asiatiske teatertradisjoner gjennom sin første reise til Østen. Tidlig på 1960-tallet tok hun ett friår fra studier og dro østover for å utforske Japan, India og Sør-øst Asia. Der oppdaget hun et mangfold av asiatiske kunstformer, som ble en inspirasjonskilde for alle hennes oppsetninger. Ariane Mnouchkine startet sin gruppe *Théâtre du Soleil* i 1964 sammen med medstudenter fra Jacques Leqocs teaterskole. I 1970 overtok gruppen lokalene til en nedlagt fabrikk (Cartoucherie) i Vincennes-skogen i Paris. De nye lokalene som ikke var tilpasset til tradisjonelle teaterforestillinger bidro til Mnouchkines eksperimenter med teaterrom og skuespillerteknikker. Gjennom sin karriere skapte Mnouchkine sin egen unike stil med utgangspunkt i en syntese av europeiske og asiatiske teatertradisjoner. Regissøren har blitt kjent grunnet sine forestillinger *1789*, *1793*, *Richard II*, *La Nuit des rois*, *Henri IV* og *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. På 1990-tallet satte Mnouchkine opp en av sine mest berømte produksjoner, en tetralogi *Les Atrides*, basert på fire gamle greske tragedier. Regissøren laget en syntese av dans, musikk, ansiktsuttrykk og poesi. Skuespillerne erstattet ofte ordene med gester fra Kathakali-teateret i oppsetningen. Kostymer og sminke var også preget av østlige tradisjoner. Etter premieren skrev kritikerne om *Mnouchkines totale teater*.

En av de mest interessante oppsetninger av Mnouchkine på 2000-tallet var *Le Dernier Caravansérail*, som ble laget ut fra samtaler og intervjuer med afghanske, iranske, irakiske og kurdiske flyktninger. Det var en forestilling som besto av forskjellige sekvenser. Handlingen

foregikk først i Afrika og i fjellene i Kurdistan, så på russiske fortauer og boulevarder i Paris. Skuespillerne snakket landenes språk, mens dialogene ble tekstet på skjermen. I den siste oppsetningen til Mnouchkines, *Les Naufragés du Fol Espoir* fra 2010, spiller teksten svært liten rolle. Mnouchkines teater har blitt mer og mer en syntese av forskjellige teater-, kino- og billedkunstelementer.

Théâtre du Soleil holder fortsatt til i La Cartoucherie i Vincennes, i utkanten av Paris. Teateret har beholdt sin visjon og sine verdier siden 1970. Det drives fremdeles som et kollektiv, der alle fra teatersjefen og nedover tjener akkurat det samme, 1800 euros eller i underkant av 15 000 norske kroner i måneden. Théâtre du Soleil mottar et årlig tilskudd fra den franske staten på ca. 1,35 mill. euros, som utgjør ca. 11 millioner norske kroner (for å sammenligne mottar Nationaltheatret cirka 170 millioner kroner i støtte hvert år).

7.3 Regissørenes utforskning av flerkulturelle uttrykk

Brook startet sine eksperimenter i CIRT med å avlære og forkaste de kunnskapene, som skuespillerne tilegnet seg i løpet av deres teaterkarriere. Skuespillerne skulle bli naive og godtroende og lære yrket sitt på nytt, på tvers av teatral tradisjoner. Ariane Mnouchkine har også fremhevet barnslighet og et åpent sinn som de viktigste egenskapene for skuespillere og teaterinstruktører. Begge regissører har viet en spesiell oppmerksomhet til kroppsspråk og gester. Den internasjonale gruppen i CIRT startet sine øvelser med å lære de mest vanlige gester i hver av de kulturene som var representert i gruppen: hvordan man hilser, hva man gjør når man er sint, glad, overrasket etc. Brook var sikker på at kroppen kunne lytte og forstå koder og impulser som ligger til grunn for andre kulturelle etiketter.

Hver kultur har sine egne klisjeer, derfor fra starten av har vi forsøkt å utforske hvordan kan man overvinne stereotyper og imitasjoner, hvordan kan man formidle essensen av handlingen så klart at den blir oppfattet naturlig, uavhengig av uttrykksform. Første steg var å unnslippe vår bevissthet, som har allerede definert alle som europeere, afrikanere, asiater. Så snart vi lot vår analyserende hjerne hvile litt, var vi i stand til å forstå de andres kulturelle kontekst og oppfatte lyder og bevegelser uten behov for en forklaring på hva de betyr.³⁸

(Brook, 2003b, s. 5)

Brook har brukt mye tid på å forstå hva teatral sk realitet betyr for ulike kulturer. En dag improviserte gruppen over temaet blindhet. Skuespillerne demonstrerte bare klisjeer og

³⁸ Min oversettelse fra russisk.

dårlig spill: utstrakte famlende hender, usikker gange, blinkende øyne etc. før Malik Bouwens, en skuespiller fra Mali, overtok scenen. Han begynte å spille en blind man og var helt naturlig uten å gjøre noe spesielt.

Det var tydelig at de dype inntrykk fra sin barndom i en afrikansk landsby infiltrerte hver eneste muskel i kroppen hans... Han "spilte", men spillet hans hadde en helt annen karakter enn de beste eksemplene jeg vet om det profesjonelle spillet, der innsats og ferdigheter alltid er synlige.³⁹

(Brook, 2003b, s. 6)

Denne prøven viste at en afrikansk skuespiller tilnærmet seg rollen på en helt annen måte enn en europeisk skuespiller. Spillet hans var meget organisk. Han spilte ikke en blind man, men var en blind man. Skuespillerne fra de tradisjonsrike kulturene - Japan, Iran, India, Indonesia - spilte også meget organisk.

Man kan ikke si at dette spillet er helt tilfeldig, men samtidig gjør de ingen spesielle forberedelser til spillet: det er ingen psykologisk oppbygging av rollen, ingen bruk av analyse og "metode": kropp, sinn og sjel snakker samtidig. En gammel indisk skuespiller, som gjorde uforståelige gammeldagse bevegelser, fortalte meg en gang at han ikke tenker på noe kunstig mens han spiller, han bare "skildrer livet".⁴⁰

(Brook, 2003b, s. 5)

Øvelsene viste at skuespillerne fra forskjellige kulturelle tradisjoner hadde ulike tilnærminger til skuespilleryrket og forskjellige forståelser av profesjonalitet. Åpenhet og samspill mellom skuespillere med ulik kulturell bakgrunn utviklet og beriket deres skuespillermetoder og teknikker. Gruppen har fått en helt annet forståelse for skuespilleryrket og for hvordan teater kan være.

Ariane Mnouchkine har også oppdaget en helt annen tilnærming til skuespilleryrket i Østen. Hun var imponert over gester-metaforer til asiatiske skuespillere. I et av intervjuene fortalte hun om sitt første besøk i Kabuki-teateret, der en skuespiller alene og bare med hjelp av en tromme spilte en stor historisk kamp. Han klarte å beholde publikums oppmerksomhet i to timer. Han trakk en linje, og publikum ble omgitt av en skog. Han trakk en linje til, og tilskuerne så foran seg et blodbad. Den siste linjen som han trakk fortalte om hans død (Picon-Vallin, 2004). Mnouchkine sammenligner asiatiske skuespillere med tegnere. Hun har flere ganger sendt sine skuespillere til Asia for å oppleve ekte asiatisk skuespillerkunst. Gjennom asiatiske teatertradisjoner innså både Brook og Mnouchkine viktigheten av formen. Brook framhevet at de store tradisjonelle teaterformene, som stammer fra Østen kan bære en

³⁹ Min oversettelse fra russisk

⁴⁰ Min oversettelse fra russisk

kunstner lengre enn de europeiske tradisjonene: "Et stort ritual, en fundamental myte er en dør, en dør som ikke finnes for at blive set, men for at blive oplevet, og den, som kan opleve døren i sig selv, går igennem den med størst intensitet" (Brook, 1995, s. 94).

For Peter Brook ligger teaterets essens i det som man kaller *øyeblikket nå* (*here and now*) "Øyeblikket nu" er forbløffende. Som et fragment, der er knækket af et hologram, er dets gennemsikinlighet bedragerisk. Når vi spalter dette atom af tiden, indeholdes hele universet i dets uendelige lidenhed." (Brook, 1995, s. 88) Hvis man klarer å fremkalle det øyeblikket nå kan man lykkes med å skape det usynlige i forestillingen:

Hvis øyeblikket nå bydes velkomment på en bestemt intens måte, og hvis betingelserne er gunstige for sphota, kan livets flygtige gnist opstå i den rette lyd, den rette gestus, det rette blik, den rette kontakt. Det usynlige kan vise sig i tusindvis af uventede former.

(Brook, 1995, s.65)

Teatrets essens for Ariane Mnouchkine er "å finne et symptom på lidenskap" (Picon-Vallin 2004: 4). Hun mener at vestlige skuespillere ofte ikke klarer å avdekke essensen i forestillingen, mens asiatiske skuespillere er veldig flinke til det. Det usynlige eller symptomet på lidenskap skal fremkalle respons hos hver enkelt tilskuer, så i løpet av et kort øyeblikk lever publikum gjennom et intenst kollektivt inntrykk.

Det basismateriale, der presenteres historien eller temaet, først og fremmest til stede for at skape et felles grunnlag - det potensielle sted, hvor hvert eneste medlem af publikum uanset alder og baggrund kan oppleve sig selv i et fællesskab med sidemanden - en oplevelse, de deler.

(Brook, 1995, s. 89)

Brook understreker at "kvalitetsniveauet i det enkelte øyeblikk er den eneste standard, man kan dømme en teatralisk handling efter" (Brook, 1995, s. 90). Forholdet mellom skuespillere og publikum er et sentralt tema i Brooks og Mnouchkines teatrale eksperimenter. Mnouchkine skaper en stor publikumopplevelse rundt hver forestilling. Besøket av Théâtre du Soleil blir til en pilgrimsreise eller et ritual for publikum. Tilskuerne inviteres til teatret på forhånd for å spise et måltid sammen med skuespillerne. Dette er ofte et tematisk måltid knyttet til oppsetningen. Det er viktig for Mnouchkine at publikummet forbereder seg mentalt til forestillingen sammen med skuespillerne. Mens skuespillerne sminker seg kan tilskuerne lese eller kjøpe tematiske bøker i teatrets bokhandel, de kan også rusle rundt i teatret og se på scenografien eller på skuespillernes forberedelser (både scene og omkleddingsrom er åpne for publikums innsyn).

Brook viet mye oppmerksomhet til forholdet mellom skuespillerne og publikum. Han har eksperimentert mye med hvordan skuespillere kan opprette og beholde kontakt med et helt uvitende publikum. Gruppen praktiserte "spontane forestillinger" i løpet av sine reiser til Iran, India, USA og flere afrikanske land. De møtte publikum i publikums kjente omgivelser, i et herberge for meksikanske arbeidere i California, i en afrikansk landsby eller på en markeds plass i India. Dette var et helt uforberedt publikum som kanskje aldri besøkte teater. Skuespillerne måtte finne noe til felles med disse ukjente menneskene og vekke deres interesse på et veldig kort tidspunkt. Gruppen unnlot å bruke skriftlige tekster og utviklet dermed evnen til å improvisere.

På denne måten kunne vi utforske hva som hjelper og hva som hindrer å gjennomføre en forestilling. Vi hadde muligheten til å lære om hva det betyr å spille for noen få tilskuere og for et stort publikum og hvor viktig avstanden mellom publikum og skuespillerne er. I tillegg lærte vi den beste måten å plassere publikum på og hvilke forestillingen er det bedre å spille innendørs og utendørs... Vi lærte mye om nye uttrykksmidler, om skuespillerens kropp, hender og føtter, om musikkens rolle i forestillinger og om ordenes makt. Alt dette skal "ernære" oss i mange år etter at vi kommer tilbake til det normale teateret med publikum som kjøper billetter.⁴¹

(Brook, 2003b, s. 10)

Brook mener at den beste skolen for en ung regissør er å starte sin egen gruppe og dra sammen på en reise med den. Man kan dra hvor som helst, men langt fra institusjonelle teatre og teaterfestivaler. Når en instruktør står foran et helt nytt teaterpublikum, må han begynne å eksperimentere for å få kontakt med publikum og finne et tema, som kan koble gruppen til tilskuerne. Han må starte med å improvisere for å finne et felles kunstnerisk territorium med det nye publikum. Dette skaper gode treningsmuligheter for regissørens evner. "Det finnes ingen bedre måte å gjøre seg selv mer fleksibel og gjøre sine metoder mer enkle og sofistikerte samtidig"⁴² (Brook, 2005, s. 3).

I sin bok "The Open Door" fra 1995 fremhever Brook at teater ikke må være kjedelig og konvensjonelt. Teater skal være uventet, og teateropplevelsene må ligge tett til tidens puls. Teatret skal reflektere livets mangfoldige former. Men det som ofte skjer er at noen kulturelle former anerkjennes og deretter institusjonaliseres, og det er vanskelig å forkaste eller endre disse formene i etterkant. Den største svakheten til dagens teater er ifølge Brook at "teater holder sig stift og trygt til sine gamle strukturer og forandrer sig ikke" (Brook, 1995, s. 98). Verden har beveget seg langt fra våre kulturelle vaner og estetiske tradisjoner.

⁴¹ Min oversettelse fra russisk

⁴² Min oversettelse fra russisk

I dag tilbyder verden os nye muligheder. Menneskets storslåede vokabular kan tilføres elementer, som aldrig ville være bragt sammen tidligere. Hver race, hver kultur kan føje sit eget ord til en sætning, som forener menneskeheden. Der findes ikke noget vigtigere for verdens teaterkultur end samarbeidet mellem kunstnere af forskellig race og baggrund.

(Brook, 1995, s. 101)

Når forskjellige tradisjoner bringes sammen oppstår først barrierer. Men hvis man begynner å arbeide intenst og oppdager felles mål, forsvinner barrierene. "I det øjeblik, hvor barriererne forsvinder, bliver alles gestus og stemmers klang en del af samme sprog og udtrykker et øjeblik en fælles sandhed, som publikum er en del af: det er dette øjeblik, alt teater fører hen imod" (Brook, 1995, s. 101).

Peter Brook og Ariane Mnouchkine har hatt spennende erfaringer med bruk av mangfoldige kunstneriske uttrykk i sine produksjoner. De hadde forskjellige målsettinger da de startet å utforske ikke-europeiske teatrale tradisjoner. Brook ønsket å skape et teaterspråk som kunne uttrykke den freudianske underverden, *det usynlige* i forestillinger (Brook, 2003b, s. 3). Mnouchkine søkte etter asiatisk skjønnhet og symbolisme som en garanti mot den psykologiske realismen på scenen (Picon-Vallin, 2004). Begge regissørene lyktes med å skape unike teaterspråk. De har fornyet hele det europeiske teatret, når det gjelder bruk av forskjellige rom, forhold mellom skuespillere og publikum, helt spesielle tilnærminger til improvisasjon, skuespillernes kroppsteknikk og gester.

7.4 Veien videre

Hvordan kan de norske institusjonelle teatrene bruke Brooks og Mnouchkines erfaringer? Jeg synes at det viktigste er at en teatersjef eller en instruktør ønsker å fremme mangfold og er interessert i å lære seg andre kulturelle uttrykk. Både Brook og Mnouchkine har hatt et felles ståsted. De har alltid hatt stor respekt og ydmykhet for andre kulturer. Begge regissørene har ledet (Ariane Mnouchkine leder fortsatt) hvert sitt eksperimentelle teater, som bestod av likestilte flerkulturelle kunstnere. Likeverd, åpenhet og respekt var deres største verdier. Å endre en intern kultur i et institusjonelt teater er vanskelig og tar lang tid, men teatret kan etablere en liten eksperimentell gruppe med flerkulturelle kunstnere innenfor institusjonelle rammer. I denne gruppen må kunstnere være likestilt og jobbe mot felles mål. Gruppen kan slippe produksjonskrav og konsentrere seg om utvikling av mangfoldige uttrykk og eksperimentere med forskjellige rom og spillestil. Det er best hvis instruktøren som leder

gruppen også har en flerkulturell bakgrunn, da han/hun ofte vil være mer mottakelig for andre kulturer. Gruppen kan dra til skoler, kafeer og andre møtested og vise sine eksperimenter. Teatret kan sende en slik gruppe til utlandet for å utvikle regissørens og skuespillernes evner til å improvisere og møte et "uvitende" publikum. Viktige forutsetninger for at en slik gruppe kan etableres er ledelsesforankring og øremerkede tilskudd fra departementet.

For å endre den interne kulturen ved teatrene og for å få en større aksept for flerkulturelle kunstnere og deres estetikk må man øke den flerkulturelle kompetanse blant teatrets ansatte. Det finnes forskjellige måter å gjøre det på: diverse kurs, workshop, deltakelse på festivaler, samarbeidsprosjekter, utveksling og hospitering. Skuespillerne ved teatrene bør både få mer kunnskap om andre kulturer og lære seg andre spillestiler. Disse tiltakene krever også forankring hos ledelsen og eventuelt øremerkede bevilgninger.

I dag befinner vi oss i det representative regime som forutsetter at den institusjonelle kunsten dominerer og at scenekunstinstitusjonene definerer "spillereglene" i feltet. Derfor adresserer kulturpolitikkerne seg til institusjonene når det gjelder å fremme kulturelt mangfold. Men viljen til endringer er ikke stor i alle institusjonene. Ifølge Bourdieu vil aktører som har maktposisjoner i feltet alltid prøve å beholde dem (Bourdieu, 1996, s. 121). Et ekte mangfold av kulturuttrykk fører til likestilling av alle kulturer og opphevelse av de kvalitets- og profesjonalitetskriterier, som teatrene baserer sin makt på. Derfor må teatrene få insentiver for å gjennomføre aktiviteter som fremmer mangfold. Øremerkede midler er naturlig virkemiddel i dette tilfellet. Etter min mening burde departementet stille konkrete krav til disse tilskuddene og følge opp at kravene blir innfridd. Å snakke om at mangfold skal være en integrert del av teatrets virksomhet er helt urealistisk, synes jeg. Hvis vi en gang kommer til å leve i det estetiske regimet, kan mangfold være en integrert del av scenekunstheltet. Men det estetiske regime forutsetter avskaffelse av kulturelle institusjoner.

Avslutning

Dagens norske samfunn preges i økende grad av et mangfold av livsstilsfellesskap, subkulturer og kulturelle minoriteter. Det stilles større og større krav til offentlig anerkjennelse av kunst- og kulturaktiviteter, som minoritetene i Norge identifiserer seg med. Kulturutredningen 2014 understreker at "en kulturpolitikk som ikke forholder seg til og anerkjenner dette mangfoldet av kulturelle preferanser og identiteter i befolkningen, vil vanskelig kunne framstå som

legitim" (NOU 2013:4, s. 85). Siden slutten av 1990-tallet har norske politikere satset på mangfold. Mens nærings- og arbeidslivet har kommet relativt langt i å fremme mangfold, sliter kultursektoren fortsatt med toleransen overfor andre kulturer. De detaljerte mangfoldskravene som stilles til kulturinstitusjonene, faste bevilgninger til flerkulturelle kunstnere og et stort antall samarbeidsprosjekter mellom norske og ikke-norske kunstnere skaper lite felleskap og flerkulturell forståelse i sektoren.

Den femten år lange satsingen på kulturelt mangfold og inkludering i norsk kulturliv generelt, og i scenekunstinstitusjonene spesielt, synliggjør flere dilemmaer og utfordringer. Kulturpolitikerne har valgt en todelt strategi i sin satsing på mangfold: å gi tilskudd til minoritetsprosjekter og samtidig påvirke de store kulturinstitusjonene til å jobbe med mangfold for å skape felles arenaer og felles referanser. Denne strategien gir lite resultater fordi institusjonene ikke vil ta flerkulturelle kunstnere på alvor og ikke samarbeider med dem som med likestilte parter. I stedet for å fremme mangfold og inkludering bidrar ofte de kulturpolitiske tiltakene til segregering og skaper A- og B- lag innenfor scenekunstheltet. De største flerkulturelle aktørene, Nordic Black Theatre og Nordic Black Xpress har fortsatt nesten ingen kontakt med scenekunstinstitusjonene. De institusjonelle teatrene nekter å anerkjenne deres kvalitets- og profesjonalitetskriterier og bruker deres skuespillere hovedsakelig når de trenger eksotiske ansikter eller eksotisk dans på scene. Å invitere en profesjonell flerkulturell regissør til å sette opp en forestilling er fortsatt helt utenkelig for norske teatre.

Min historiske gjennomgang av utviklingen av norsk kulturpolitikk og etableringen av scenekunstinstitusjonene viser at kulturpolitikken i Norge er meget institusjonalisert. I gjennomføringen av sin kulturpolitikk har de norske politikere nesten alltid støttet seg til institusjonene. Scenekunstinstitusjonene har fortsatt en stor makt i feltet i dag. De får 79 prosent av den samlede offentlige støtten til scenekunst, de eier de beste produksjonsmidlene, de får lov til å definere og selv vurdere hva som er kvalitet og profesjonalitet. Scenekunstinstitusjonenes mentalitet er fortsatt preget av nasjonsbyggerrollen, og målene for mangfold kommer i konflikt med institusjonenes forståelse av kvalitetsbegrepet. De institusjonelle teatrene opererer med vestlige kvalitets- og profesjonalitetsbegreper og forutsetter at samarbeidet med flerkulturelle kunstnere foregår på institusjonenes premisser. De har liten flerkulturell kompetanse og ønsker fortsatt å fremme den enhetlige norske kulturen. Målene for mangfold kommer også i konflikt med institusjonenes behov for å oppnå egenfinansiering gjennom billettinntekter. Institusjonenes kjernepublikum er ikke vant til

mangfold av kulturuttrykk og er mer interessert i å se et stykke av Ibsen enn en flerkulturell forestilling. Økende antall av diverse fritidstilbud øker institusjonenes angst for å miste sitt kjernepublikum.

De politiske virkemidlene som den rød-grønne regjeringen har brukt for å fremme mangfold av kulturuttrykk de siste tolv årene synes å være lite effektive. Det er merkelig at hovedvirkemidlene for å fremme mangfold og inkludering, som kvotering og øremerkede tilskudd, brukes i mye mindre grad av Kulturdepartementet enn av de andre departementene. Kulturdepartementet har valgt å bruke tildelingsbrev som et sentralt virkemiddel, men de likelydende og formelle krav til mangfoldsarbeid som tildelingsbrevene inneholder, tar ingen hensyn til institusjonenes egenart og er for generelle til å bidra til institusjonenes prioriteringsarbeid. I tillegg krever de en omfattende rapportering fra scenekunstinstitusjonene.

Min gjennomgang av institusjonenes årsrapporter viser at institusjonene unnlater å rapportere på en del krav som Kulturdepartementet stiller til mangfoldsarbeid, og at rapporteringen for en stor del dreier seg om kvantitative parametere frem for måloppnåelse og kvalitet. Mål- og resultatstyringssystemet er i utgangspunktet ment å være et incentivbasert system, som skulle bidra til å fremme de kulturpolitiske målene. De institusjonene som klarte å oppfylle målkravene skulle belønnes med økte tilskudd, de institusjonene som valgte å se bort fra målkravene skulle straffes. Denne koblingen mellom målkrav og sanksjoner er fullstendig fraværende i norsk kulturpolitikk i dag. Alle scenekunstinstitusjonene får økte tilskudd fra år til år uten å tilfredsstille kravene som departementet stiller. For eksempel får manglende prioritering av mangfoldsarbeid ved Nationaltheatret ingen konsekvenser.

Scenekunstfeltet består i dag av tre parallelle underfelt: scenekunstinstitusjonene, det frie feltet og flerkulturelle kunstnere. Disse underfeltene består av hver sin avgrensede gruppe kunstnere med sine kunstneriske uttrykksformer og sin forståelse for kvalitet og profesjonalitet. For å skape mangfold av kulturuttrykk må disse underfeltene åpnes for hverandre. Det opprinnelige antropologiske mangfoldsbegrepet framhever at kulturelt mangfold er en kompleks og dynamisk prosess knyttet til samspill mellom forskjellige kulturer. Denne prosessen skaper de estetiske og de åndelige verdier. Hovedforutsetningen for denne prosessen er at kulturene er likeverdige. Etter min mening må kulturpolitikere for å oppnå dette legge til rette for større organisatoriske, forvaltningsmessige og økonomiske endringer både på departements- og institusjonsnivå.

Kvotering til utdanningsinstitusjonene og teatrene, samt aktiv bruk av øremerkede tilskudd til flerkulturelle prosjekter er helt nødvendig for å åpne scenekunstinstitusjonene for flerkulturelle kunstnere. Argumentet om ikke å bruke kvotering fordi kvotering bidrar til å ansette flerkulturelle kunstnere på bakgrunn av deres etnisitet i stedet for deres profesjonalitet, synes å være feilslått. Arbeidslivet og næringslivet har brukt kvotering i hvert fall de siste femten årene. Kvoteringen bidrar til at dyktige innvandrere med ulik bakgrunn og utdanning lett kan komme inn i arbeidslivet. Det er fritt for dem å bruke kvotering eller å la være å bruke det. Hvis man ønsker at mangfoldsprosessen ikke skal ta veldig lang tid, er man nødt til å bruke øremerkede tilskudd til flerkulturelle samarbeidsprosjekter. Det er lenge til mangfold kan bli en integrert del av institusjonenes virksomhet. For at institusjonene skal være villige til å satse på mangfold, må flerkulturelle samarbeidsprosjekter finansieres av øremerkede tilskudd. En institusjon der ikke-vestlig publikum utgjør 2 prosent kommer aldri til å prioritere et flerkulturelt prosjekt uten å ha incentiver til det.

I tillegg til innføring av kvotering og bruk av øremerkede tilskudd, bør departementet satse på å bygge opp sterke flerkulturelle aktører for å spre makten i scenekunstheltet. Disse flerkulturelle aktørene bør ha tydelige profiler, utvikle sitt publikum og eie flere produksjonsmidler for å kunne konkurrere med scenekunstinstitusjonene.

Styringsdialog er også et viktig politisk virkemiddel og bør brukes mer målrettet. I stedet for å stille samme likelydende krav til mangfoldsarbeid overfor alle scenekunstinstitusjoner, burde departementet gi institusjonene mer frihet til å velge retninger i mangfoldsarbeidet og styre mangfoldsprosjekter gjennom øremerkede tilskudd.

Politikerne bør legge til rette for flere tiltak knyttet til økning av mangfoldskompetanse hos institusjonene og publikum. Diverse festivaler, seminarer, kurs, workshops og gjestespill kan gradvis bidra til endring i tankemåter og holdninger hos institusjonene. Det er også helt nødvendig med mer forskning på dette området. Forskningen må ligge til grunn for de strategiske valg som departementet foretar.

Blant de viktigste suksesskriterier for et effektivt mangfoldsarbeid ved institusjonene kan jeg nevne ledelsesforankring, gode mangfoldsstrategier som er integrert i institusjonens hovedstrategi og et sunt mobbefritt arbeidsmiljø. For å nå et større flerkulturelt publikum bør programmering og publikumsutvikling være tettere knyttet til hverandre enn i dag. Det bør tas hensyn til publikumsbehovet allerede i programmeringsfasen. Bruk av diverse flerkulturelle nettverk kan være en god måte å skape et større publikum på.

Den nye blå-blå regjeringen har allerede meldt en ny retning for kulturpolitikken.

I et kontrastrikt og mangfoldig samfunn må kulturpolitikken legge til rette for og fremme en stor bredde av stemmer og tilbud. Kulturtilbud med offentlig støtte må være allment tilgjengelige. Kulturpolitikken skal bidra til å gi mennesker mulighet til å delta i og oppleve et mangfoldig kulturliv. Det er imidlertid ikke aktuelt for Regjeringen å legge føringer på institusjonenes programmering og profil. Den enkelte institusjon må selv bestemme hvordan de vil løse sine oppgaver innenfor sin egen kunstneriske profil.

(Pressemelding 110/13)

Det blir spennende å se hvilke virkemidler den nye regjeringen kommer til å bruke for å bidra til et mangfoldig kulturliv. Tilleggsproposisjon for statsbudsjettet 2014 tyder på at regjeringen ønsker å utløse privatfinansiering av kunstfeltet ved å etablere en ny gaveforsterkningsordning⁴³ og styrke maktspredning og mangfold ved å desentralisere beslutninger. De nærmeste årene vil vise om disse virkemidlene er mer effektive enn de som ble brukt av den rød-grønne regjeringen.

Litteraturliste

Arntzen, K.O. 2004 *Rom for en situasjonistisk kunst*, Norsk kulturråd, Oslo

Baklien B., Krogh U. 2002 *Evaluering av Mosaikk - et program under Norsk kulturråd*, Norsk kulturråd, Oslo

Berkaak, O.A. 2002 *Fri for fremmede. En evaluering av signalprosjekt Open Scene*. Norsk kulturråd, Oslo

Bourdieu, P. 1993, *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge

Bourdieu, P. 1995, *Distinksjoner*, Pax Forlag, Oslo

Bourdieu, P. 1996, *Symbolisk makt*, Pax Forlag, Oslo

Brook, P. 1995, *Den åbne dør*, Drama, Gåsten

Brook, P. 2003a, *The Empty Space*, Artist. Regissør. Teater, Moskva, oversettelse til russisk

Brook, P. 2003b, "Threads of Time: Recollections", *Zvezda*, nr. 2, [online], tilgjengelig fra: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/2/bruk.html> [25.06.2013]

Brook, P. 2005 "Jeg hater ordet kultur", *Izvestia* 30.03.10, [online], tilgjengelig fra: <http://izvestia.ru/news/300310> [25.06.2013]

Dahl, H.F. og Helseth, T. 2006 *To knurrende løver. Kulturpolitikken historie 1814-2014*,

⁴³ Ordningen innebærer at staten yter et tillegg på 25 prosent av gavebeløpet ved private pengegaver.

Universitetsforlaget, Oslo

Dickson, A. 2012 "Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil: a life in theatre", *Guardian* 10.08.12, [online], tilgjengelig fra: <<http://www.guardian.co.uk/culture/2012/aug/10/ariane-mnouchkine-life-in-theatre>> [17.06.2013]

"Flerkulturelle får gå til scenen" i *Aftenposten* 15.12.2010, [online], tilgjengelig fra: <<http://www.aftenposten.no/kultur/Flerkulturelle-far-ga-til-scenen-5355746.html>> [21.09.2013]

Foucault, M. 1999 *Seksualitetens historie I*, Exil forlag, Oslo

Foucault, M. 2002 *Forelesninger om regjering og styringskunst*, Cappelen Akademisk forlag, Oslo

Foucault, M. 2008 *Overvåking og straff. Den moderne fengsels historie*, Gyldendal, Oslo

Fraser, N. 2009 "Foucault om moderne makt: Empiriske innsikter og normative forvirringer" *Agora* nr. 2-3, Oslo

Frisvold, Ø. 1980 *Teatret i norsk kulturpolitikk : bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*, Universitetsforlaget, Oslo

Giske, T. 2006 "Ullmanns uutholdelige letthet", *Aftenposten* 15.03.06, [online], tilgjengelig fra: <<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/Ullmanns-uutholdelige-letthet-6390666.html>> [21.09.2013]

Gran, A. 2000 *Hvite løgner/sorte myter"- det etniske på modernitetens scene*, Acta humaniora nr. 82, Dr.philos.-avhandling, Universitetet i Oslo

Gran, A. 2002 *Mosaikk - når forskjellen forener: evaluering av programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn*, Norsk kulturråd, Oslo

Gran, A. og Røyseng, S. 2012 *Scenekunsten i Kulturløftet*, Utredning for Kulturdepartementet, Oslo

Grund, Jan 2008 *Kulturpolitikk er kunst*, Universitetsforlaget, Oslo

Haukelien, H. 2007 *DUS – Den unge scenen. En evaluering.*, Telemarkforskning, Telemark

Innvandrere og norskfødte med innvandrerforeldre, 1. januar 2013, 2013, Statistisk sentralbyrå, Oslo

Kaur, L. 2009 «Lær av de frivillige» i *Med forbehold om endringer*, Kultur- og kirkedepartementet, Oslo

Kulturløftet. Politisk regnskap 2005-2009, 2009, Kultur- og kirkedepartementet, Oslo

Kvalitet for alle penga? En evaluering av Nationaltheatret, Rogaland Teater og Sogn og Fjordane Teater, 2013, Kulturdepartementet, Oslo

- Land, J. 2009 "Kulturpolitikk og samfunnsendring" i T. Giske (red.), *Mangfold eller enfold*, Aschehoug, Oslo
- Levi-Strauss, C. 1967 *Les structures élémentaires de la parenté*, La Haye: Mouton et Maison des sciences de l'Homme, Paris
- Levi-Strauss, C. 2003 *Rase og historie. Rase og kultur*, Tapir Akademiske Forlag, Trondheim
- Mangfold i kunst og kultur. Syv punkts strategi mot 2020.*, 2012, Kulturdepartementet, Oslo
- Mangset, P. 1992 *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*, Universitetsforlaget, Oslo
- Mangset, P. 2012a, *En armlengdes avstand eller statens forlengede arm? Et notat om armlengdesprinsippet i norsk og internasjonal kulturpolitikk*, Telemarkforskning, Telemark
- Mangset, P. 2012b, *Demokratisering av kulturen*, Telemarkforskning, Telemark
- Med forbehold om endringer. Anbefalinger og rapport fra Mangfoldsåret 2008*, 2009, Kultur- og kirke departementet, Oslo
- Meisingset K., Matre A., Horrigmo Å. 2012 *Kultur for kulturens skyld : skisse til en liberal kulturpolitikk*, Civita, Oslo
- Nationaltheatrets Mangfoldsstrategi 2008-2012
- Nationaltheatrets strategi 2010-2014
- NOU 2013: 4 *Kulturutredningen 2014*, Kulturdepartementet, Oslo
- NTOs horingsuttalelse til Inkluderingsmeldingen, 2012, [online], tilgjengelig fra: <http://www.nto.no/Politikk-og-samfunn/Publikums-og-inkluderingsarbeid/NTOs-horingsuttalelse-til-inkluderingsmeldingen> [25.06.2013]
- Perduco Kultur, 2010, Publikumsundersøkelse Nationalteatret
- Perduco Kultur, 2011 *Ett skritt fram – minoritetene kommer! – kulturinteresserte minoriteter i Stavanger*
- Picon-Vallin, B. 2004 *L'Orient au Théâtre du Soleil : le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original*, [online], tilgjengelig fra: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la-l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le> [17.06.2013]
- Pressemelding 110/13, 08.11.2013, Kulturdepartementet, [online], tilgjengelig fra: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/pressemeldinger/2013/--ny-retning-for-kulturpolitikken.html?id=745188> [09.11.2013]
- Rancière, J. 2002 *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, La fabrique édition, Paris

Ranci re, J. 2008 "Estetikken som politikk" i Bale K. og A. B -Rygg, *Estetisk teori*, Universitetsforlaget, Oslo, s.533-550

Remlov, T. 2012 "  finne sin plass", *Samtiden* nr. 1, s.94-99

Røyseng, S. 2006, *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten*, Dr.polit-avhandling, Universitetet i Bergen, [online], tilgjengelig fra:
<https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/2316/DrAvh_?sequence=1> [01.05.2013]

Schaanning, E.1999 *Etterord* i Foucault, M. 1999 *Diskursen orden*, Spartacus, Oslo

Skogseth, E. 2009 "Analyse: Institusjonenes mangfoldsarbeid i 2008" i *Med forbehold om endringer*, Kultur- og kirkedepartementet, Oslo

Strategi for Det Norske Teatret 2011-2015, [online], tilgjengelig fra:
<http://www.detnorsketeatret.no/index.php?option=com_content&view=article&id=41&Itemid=209> [10.05.2013]

Strategiplan for Den Norske Opera & Ballett 2010-2014, [online], tilgjengelig fra:
<http://skraplanet.operaen.no/Files/Billeder/Operaen/Skraaplanet/Inger%20SF/Strategiplan%20pr10%205%20NY%20_3_.pdf> [10.05.2013]

Tilskuddsbrev for Den Norske Opera & Ballett for 2010, 2011 og 2012

Tilskuddsbrev for Det Norske Teatret for 2010, 2011 og 2012

Tilskuddsbrev for Nationalteatret for 2010, 2011 og 2012

Vassenden, A. 2011 *Et skritt tilbake. En sosiologisk studie av unge kunstnere med innvandrerbakgrunn*, Norsk kulturråd, Oslo

Velure, H. 2006 *Norsk scenekunstopolitikk – i skvis mellom paradokser?*, [online], tilgjengelig fra: <<https://www.google.no/#q=velure+institusjon>> [10.05.2013]

 rsrapport for Den Norske Opera & Ballett for 2010, 2011 og 2012, [online], tilgjengelig fra:
< <http://operaen.no/Om-DNOB/Arsrapporter/>> [10.05.2013]

 rsmeldinger for Det Norske Teatret for 2010, 2011 og 2012, [online], tilgjengelig fra
<http://www.detnorsketeatret.no/index.php?option=com_content&view=article&id=738&Itemid=274&pID=209> [10.05.2013]

 rsmeldinger for Nationalteatret for 2010, 2011 og 2012, [online], tilgjengelig fra
<http://www.nationaltheatret.no/no/om_oss/om_nationaltheatret/arasmeldinger/> [10.05.2013]

"56 vil utdanne seg ved Multinorske" i *Dagsavisen* 02.04.12, [online], tilgjengelig fra
<http://www.dagsavisen.no/kultur/56-vil-utdanne-seg-ved-multinorske/> [10.07.2013]

Politiske dokumenter (sortert etter dato):

Kultur- og vitenskapsdepartementet, 1973, St.meld. nr. 8 (1973-1974) *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, Oslo

Kultur- og vitenskapsdepartementet, 1974, St.meld. nr. 52 (1973-1974) *Ny kulturpolitikk*, Oslo

Kultur- og vitenskapsdepartementet, 1975, St. meld. nr. 41 (1975-76) *Kunstnerne og samfunnet*, Oslo

The World Commission on Environment and Development, 1987 Rapport *Our common future*, Oxford

UNESCO, 1995, Rapport *Our Creative Diversity*, Paris

Kulturdepartementet, 1996, St.meld. nr. 47 (1996–1997) *Kunstnarane*, Oslo

UNESCO, 2001, *Universal Declaration on Cultural Diversity*, Paris

Kultur- og kirkedepartementet, 2002, St. meldingen 48 (2002-2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*, Oslo

UNESCO, 2005, *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Paris

Kultur- og kirkedepartementet, 2005, St. melding nr. 17 2008 som markeringsår for kulturelt mangfold (2005-2006), Oslo

Kultur- og kirkedepartementet, 2005, St.prp. nr. 76 *Om samtykke til ratifikasjon av UNESCOs konvensjon av 20. oktober 2005 om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk* (2005-2006), Oslo

Kultur- og kirkedepartementet, 2007, St.meld. nr. 32 *Bak kulissene* (2007-2008), Oslo

UNESCO, 2009, *The UNESCO World Report on Cultural Diversity*, Paris

Kulturdepartementet, 2011, Meld. St. nr. 10 *Kultur, inkludering og deltaking* (2011-2012), Oslo

Kulturdepartementet, 2013, Prop. 1 S (2013-2014), Oslo

Vedlegg I. Intervjuguide.

1. Definisjon av mangfoldsarbeid:

- Hvilken definisjon av mangfold legger teatret til grunn for sitt arbeid?
- Hva prioriterer teatret i sitt arbeid med mangfold?
- I hvilken grad har teatret nådd målet med større mangfold?
- Suksesskriterier, fremgangsmåter og utfordringer i mangfoldsarbeidet
- Utfordringer med å ivareta det kulturelle mangfoldet i teatrets ordinære virksomhet

2. Personalprofil:

- Hvilke strategier og planer er utarbeidet for å rekruttere kvalifiserte kunstnere?
- Rekrutteringskriterier og fremgangsmåter for å rekruttere flerkulturelle skuespillere, regissører, scenografer, musikere og dramaturger
- Rekrutteringsprosess: erfaringer og utfordringer (hvor mange flerkulturelle kunstnere har søkt jobb/ble innkalt til intervju/har fått jobb)
- I hvilken grad styret, ledelsen og stab har flerkulturellkompetanse?
- Hvor ofte diskuteres saker om større mangfold på styremøter?
- I hvilken grad praktiserer teatret blind casting?
- Hvor mange flerkulturelle skuespillere, regissører, scenografer, musikere, dramatikere og produsenter er ansatt ved teatret i dag?
- Hvilke samarbeidsprosjekter med flerkulturelle kunstnere gjennomfører teatret i dag?

3. Programprofil:

- Hvilke tiltak har blitt satt i gang for å oppnå større mangfold i programprofilen?
- I hvilken grad reflekterer teatrets forestillinger mangfoldig problematikk?
- Hvordan tilpasses teatertilbud for både voksne og barn fra minoritetsmiljøer?

4. Publikumsprofil:

- Hvilke tiltak har blitt satt i gang for å nå publikum med flerkulturell bakgrunn?
- Har teatret gjennomført publikumsundersøkelser som inkluderer kartlegging av minoritetspublikum?
- Har teatret utarbeidet et program for publikumsutvikling?
- Hvordan jobber teateret med utvikling av publikumsundersøkelser?

5. Utvikling av diverse nettverk:

- Nettverk for personer med minoritetsbakgrunn i styrende posisjoner
- Utenlandske nettverk utenfor den vestlige kunsttradisjonen
- Diverse festivaler, seminarer, workshop

6. Kompetansebygging:

- Hvilke aktiviteter har teatret satt i gang for å øke kulturforståelse for andre kulturer og utforske flerkulturelle kunstneriske uttrykk?
- Studiereiser
- Andre tiltak for å bygge opp flerkulturell kompetanse i teatrene

